

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA III

(HERMENÉUTICA Y FILOSOFÍA DE LA HISTORIA)



TESIS DOCTORAL

Factores estético vitalistas en la obra de Pío Baroja

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ramón E. Mandado Gutiérrez

DIRIGIDA POR

L. Jiménez Moreno

Madrid, 2002

RAMON EMILIO MANDADO GUTIERREZ

**FACTORES ESTETICO VITALISTAS
EN LA OBRA DE PIO BAROJA**

DIRECTOR: DR. LUIS JIMENEZ MORENO

DEPARTAMENTO: FILOSOFIA III (HERMENEUTICA Y FILOSOFIA DE LA HISTORIA)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. 1.992.

AGRADECIMIENTOS

El autor de este trabajo no hubiera podido concluir su tarea sin la experta dirección del Prof. Dr. D. LUIS JIMENEZ MORENO, director del Departamento de Filosofía III de la Universidad Complutense de Madrid; Su magisterio y su paciencia deben ser expresamente agradecidos aquí.

Asimismo ha resultado imprescindible la colaboración de la Profa. Dña. María de los Angeles Diez Santos que coordinó y supervisó la informatización y reproducción gráfica del trabajo.

El Prof. Dr. D. Laureano Robles, de la Universidad de Salamanca, aportó personalmente al autor, datos interesantes sobre la persona de Pío Baroja que habían sido investigados por él.

D. Julio Manso y D. Mariano Palenzuela posibilitaron y enriquecieron de modo entrañable la visita que hubo de hacer el autor a Vera de Bidasoa y a la casa de Itzea.

D. Julio Caro Baroja y Dña. Bishori Castejón, encargada de la casa de Vera, permitieron al autor visitar y tomar notas en la Biblioteca personal del ilustre antropólogo y en la del propio Pío Baroja.

INDICE.

AGRADECIMIENTOS	1
INDICE	2
I. PREFACIO	10
II. APROXIMACION A UNA ESTETICA HETERODOXA:	
LO FACTORIAL, LO ESTETICO Y LO VITALISTA.	21
II.1. LO FACTORIAL	24
II.1.1. El hecho y su verdad	25
II.1.2. El proceso factorial	27
II.1.2.1. Empiria	29
II.1.2.2. Praxis	31
II.1.2.3. Crítica	32
II.1.2.4. Conciencia	34
II.2. LO ESTETICO	38
II.2.1. Hacia una forma general del pensamiento estético	38
II.2.1.1. La construcción del sujeto	41
II.2.1.2. La supeditación del formalismo a la intuición estética	45
II.2.1.3. El intento de construir una axiología	48
II.2.2. Estética y Metafísica de la vida	51
II.2.2.1. La estética refugio de la Metafísica	54
II.2.2.2. Dialéctica del conocimiento estético	56
II.2.3. Acerca del esteticismo	57
II.2.3.1. Un nuevo "Marco institucional"	60
II.2.3.2. Contra el dogma positivista y tecnológico	62

II.3. LO VITALISTA	
II.3.1. Lo vital y lo vitalista	65
II.3.1.1. Lo vital	65
II.3.1.2. Lo vitalista	67
II.3.2. La actitud vitalista	68
II.3.2.1. La perplejidad	68
II.3.2.2. El inconformismo	71
II.3.3. El discurso vitalista	74
II.3.3.1. La naturaleza del fenómeno vital	76
II.3.3.2. La ruptura con el mecanicismo	78
II.3.3.3. Un intento de fundamentación metafísica	80
II.3.3.4. La reflexión sobre la cultura	82
II.4. NOTAS AL CAPITULO II	86
III. GENESIS DE UNA ESTETICA VITALISTA:	
LA HUELLA DE SCHOPENHAUER	100
III.1. EL NACIMIENTO LITERARIO Y FILOSOFICO DE BAROJA ALREDEDOR DEL PESIMISMO	102
III.1.1. Obra viva y vital, ética y estética	103
III.1.2. Decadencia y pesimismo filosófico	105
III.1.3. Raíces de un pesimismo filosófico	107
III.1.4. Primeras manifestaciones teóricas de un pesimismo vital	111
III.2. EL DOLOR	117
III.2.1. El fenómeno vital del dolor	119
III.2.2. El despliegue estético del dolor	121
III.3. LA COMPASION	127

III.4. LA SIMPATIA	131
III.4.1. Simpatía y voluntad universal	132
III.4.2. Simpatía y novelística en Baroja	133
III.4.3. Simpatía y rebelión	134
III.5. LA CIENCIA	137
III.5.1. Rigor y misticismo de la ciencia	139
III.5.2. El discurso barojiano sobre la ciencia	140
III.5.2.1. Saber antropológico	141
III.5.2.2. Saber histórico	142
III.5.2.3. Saber negativo	143
III.6. EL DETERMINISMO	146
III.6.1. El determinismo de la voluntad de vivir	147
III.6.2. Determinismo e individuación	148
III.6.3. Pesimismo determinista	150
III.6.4. Carácter schopenhaueriano del determinismo de Baroja	152
III.6.4.1. Representación ideológica de destacados personajes	152
III.6.4.2. Enjuiciamiento de situaciones histórico-sociales	154
III.6.4.3. Concepciones físicas y fisiológicas	157
III.6.4.4. Justificación de la praxis estética o creación de un modelo novelístico	161
III.7. LA COMICIDAD	165
III.7.1. La risa, la ironía y el humor	165
III.7.2. La caverna del humorismo barojiano	170
III.7.2.1. Humor y crítica de la autenticidad	171

III.7.2.2. Humor y distanciamiento, la crítica del casticismo	176
III.8. LA CULTURA	180
III.8.1. La vivencia cultural de Schopenhauer	180
III.8.1.1. Participación apasionada	181
III.8.1.2. Nueva crítica cultural	183
III.8.1.3. Un nuevo debate sobre el humanismo	186
III.8.2. La vivencia cultural de Pío Baroja	191
III.8.2.1. Participación intensa en los fenómenos culturales	192
III.8.2.2. Nuevo tipo de crítica	193
III.8.2.3. Hacia un nuevo humanismo	196
III.9. EL MUNDO	201
III.9.1. Metafísica mundana de Schopenhauer: negatividad y agonía	201
III.9.1.1. Mundo y cosmovisión	202
III.9.2.2. Agonía del sujeto	203
III.9.2.3. Negatividad de la experiencia del mundo	204
III.9.2. El mundo barojiano	206
III.9.2.1. La experiencia humana del mundo barojiano	207
III.9.2.2. El mundo como praxis	208
III.9.2.3. El mundo como crítica y negatividad	211
III.9.2.4. El mundo como recuerdo	213
III.10. LA VOLUNTAD	216
III.10.1. Algunos factores de la voluntad en Schopenhauer	217

INDICE

IV.2.4. La decantación crítica de Schopenhauer	310
IV.3. LO FUERTE Y LO NOBLE	313
IV.3.1. Reivindicación de los términos nietzscheanos	314
IV.3.2. La superación vital de las ideologías	318
IV.3.3. El triunfo del individuo en medio del drama colectivo	321
IV.3.4. El horizonte de una nueva cultura y periodo histórico	323
IV.3.5. Superación del vacío y de la nada	324
IV.4. CONOCIMIENTO Y VIDA	326
IV.4.1. Conocimiento y vida en Nietzsche	326
IV.4.1.1. El fondo antropológico de la razón	326
IV.4.1.2. La experiencia de la verdad	328
IV.4.1.3. El esclarecimiento del lenguaje	331
IV.4.1.4. Conocimiento y superación	332
IV.4.2. Conocimiento y vida en Baroja	334
IV.4.2.1. Búsqueda hermenéutica	334
IV.4.2.2. Crítica de la autenticidad	336
IV.4.2.3. La creación de un lenguaje novelístico propio	337
IV.4.2.4. La solución del drama existencial	339
IV.5. LO BELLO Y LO NATURAL	342
IV.5.1. La crítica estética a la cultura y a la sociedad	342
IV.5.1.1. La crítica estética de Nietzsche	342
IV.5.1.2. La búsqueda barojiana de la autenticidad de lo natural	345

IV.5.2. La actitud regeneracionista	346
IV.5.2.1. La regeneración nietzscheana de una moral de la vida	346
IV.5.2.2. La regeneración barojiana del arte literario	351
IV.5.3. El paradigma estético de lo bello y natural	356
IV.6. LO CONTEMPLATIVO Y LO ACTIVO	359
IV.6.1. Lo contemplativo	359
IV.6.1.1. Ejercicio no culpable del conocimiento racional	360
IV.6.1.2. Ejercicio no culpable de la emotividad	362
IV.6.1.3. La contemplación como actitud epicúrea	367
IV.6.1.4. Contemplación como "sentido de la tierra"	369
IV.6.2. Lo activo	373
IV.6.2.1. Lo activo como propósito creador	375
IV.6.2.2. Acción y conformidad con la propia contemplación	377
IV.7. LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO	380
IV.7.1. Crítica de los modelos heredados	381
IV.7.2. El individuo y la sociedad en una nueva cultura	385
IV.7.2.1. La comprensión genética del hombre y la sociedad	386

IV.7.2.2. La vigencia de nuevos ideales ascéticos	387
IV.7.2.3. Rechazo del prejuicio igualitarista	392
IV.8. EL HEROE Y EL SUPERHOMBRE	400
IV.8.1. Algunos caracteres nietzscheanos del superhombre	401
IV.8.2. La agonía barojiana del superhombre	403
IV.8.3. El héroe barojiano	406
IV.9. NOTAS AL CAPITULO IV	412
V. BIBLIOGRAFIA	456
V.1. FUENTES	457
V.1.1. Fuentes barojianas	457
V.1.2. Fuentes schopenhauerianas	458
V.1.2.1. Fuentes vernáculos	458
V.1.2.2. Fuentes traducidas	458
V.1.3. Fuentes nietzscheanas	459
V.1.3.1. Fuentes vernáculos	459
V.1.3.2. Fuentes traducidas	460
V.2. ENSAYOS Y MONOGRAFIAS	461
V.2.1. Sobre Pío Baroja y su obra	461
V.2.2. Sobre Schopenhauer y Nietzsche	467
V.2.2.1. Sobre Schopenhauer	467
V.2.2.2. Sobre Nietzsche	468
V.2.3. Sobre Literatura Española contemporánea en relación con Pío Baroja	469
V.2.4. Sobre Estética	471
V.2.5. Sobre distintas cuestiones filosóficas suscitadas en el texto	474

I

PREFACIO.

La prolífica obra barojiana ha sido objeto de numerosos estudios; Sin duda es éste uno más y sería inútil pretender cerrar con él el ciclo de las investigaciones sobre la obra del escritor español. Sin embargo su propósito no es corriente; Abundan los estudios realizados desde un interés literario, que se internan en los fundamentos estéticos de dicha obra, pero escasean aquellos que lo hacen desde un interés filosófico. Con notable mérito y perspicacia, los primeros, enuncian temas importantes que son, sin embargo, planteados genéricamente, echando en falta quien esto escribe una mayor profundización en ellos. Citemos entre otras las aportaciones de E. Inman Fox, B. Ciplijauskaité, I. Elizalde, V. Ouimette, M.L. Bretz, J. Estruch Tobella, C. Blanco Aguina-ga, etc... (Se dan referencias de todos ellos en la Bibliografía general).

Existen por otro lado algunas tesis doctorales y estudios monográficos que han intentado una mayor profundidad filosófica en el examen de la obra barojiana; Por lo general comprenden bien su importancia en este particular, aunque a veces no se internan adecuadamente en él, por dos motivos: El

primero es debido al hecho de que, en algunos casos, la obra barojiana no está concluída aún cuando tales estudios se realizan; El segundo es debido a que, en otros, ignoran o desestiman filosóficamente el substrato vitalista de la obra barojiana. No obstante debe destacarse su mérito y lamentar que, la mayor parte de estos trabajos, no hayan traspasado en su difusión los límites de una tesis doctoral o de publicaciones académicas restringidas; Afortunadamente la tenacidad y el rigor de Julio Caro Baroja (Veáse en Bibliografía Guía de Pío Baroja), han permitido que todas ellas estén catalogadas, incluso recogidas en la Biblioteca de Itzea y no se pierdan para el investigador erudito. Entre otras se pueden mencionar las obras de Dwight L. Dollinger (*The Philosophy of Pío Baroja*. A.D. Washburn College. Univ. of Kansas 1.930. *Pío Baroja a Critique*. Univ. of Wisconsin 1.933) o la serie de tesis presentadas en el Goucher College de Maryland en 1.924 (G. Mathen, *La religión y el pesimismo en las ideas sociales de Baroja*. Shinamon, Pío Baroja, su filosofía y sus ideas principales) o la más conocida Tesis doctoral de H. Demuth (*Pío Baroja: das Weltbild in seinen Werken*. Hagen 1.937). En español merecen destacarse los estudios de Guimon Ugartechea (*Aproximación psicoanalítica a Pío Baroja*. Real Academia de Medicina del País Vasco 1.990) o la conocida y meritoria obra de Carmen Iglesias (*El pensamiento de Pío Baroja*. Ed. Antigua Libería Robledo. México 1.963. *EL DEVENIR Y LA ACCION EN LA OBRA DE PIO BAROJA*. Cuadernos Americanos CXXII, nº 3, 1.962).

Existe, finalmente, la reflexión orteguiana sobre

Baroja, que es importante, demasiado importante tal vez. En ella encontramos más una expresión de las ideas estéticas de Ortega sobre la novela, que un intento "desinteresado" de profundizar en la obra barojiana. Las filias y fobias entre Ortega y Baroja están mediatizando excesivamente el acercamiento filosófico a la obra del vasco.

Por su parte este trabajo pretende un estudio filosófico de la obra barojiana, distinto de los realizados hasta ahora. Para delimitar adecuadamente sus pretensiones deben tenerse en cuenta los siguientes extremos:

- Es un esfuerzo de comprensión hermenéutica, entendido éste al modo H.G. Gadamer (Verdad y Método. Ed. Sígueme, Salamanca 1.977), como esfuerzo por retrotraerse a la forma estética de la experiencia barojiana de la verdad, preguntándonos desde su propio discurso estético cómo es posible la verdad.

- Es un esfuerzo por superar toda distancia alienante del objetivismo. Es preciso declarar que, por tanto, este trabajo no está exento de prejuicios, aunque no los busque ni los defienda, sino que se funda en una pre-comprensión, constitutiva del ser histórico y provisional de quien esto escribe. Se enfoca, pues, la obra barojiana desde una tradición filosófica, crítica y abierta, encarnada tanto por la pluralidad y universalismo intelectual de los estudios realizados en esta Universidad (Comunidad de sentido), como por la especial

atención a las provocaciones de Schopenhauer y Nietzsche.

- Es por tanto este trabajo un esfuerzo por situarse en el círculo hermenéutico que hace viva y veraz la cultura, otorgando conciencia estética e histórica a la experiencia humana de leer a Pío Baroja. No están estas páginas fuera del acontecer barojiano; Este no es un objeto para ellas, sino su acción, de modo que la obra literaria de Baroja les obliga a asumir, de manera teórica que no ideológica, su verdad.

- En cuanto que es un interés comprensivo, este trabajo se apropia del hecho literario barojiano y lo aplica a la particular situación de quien ama la tarea intelectual, sea ésta asumida como ideal epicúreo o como vida teórica.

- La peculiar fusión de horizontes que estas páginas procuran (entre el pasado y el presente, entre la Literatura y la Filosofía, entre Baroja y el autor, entre el autor y sus posibles lectores, etc...) hace posible que en torno a ellas se tenga mundo, se construya una relación primordial de pertenencia a una tradición o comunidad de sentido, desde la que sea posible una Filosofía universal en español.

- El carácter lingüístico de la Literatura, especialmente de aquella que como la barojiana busca la universalidad, facilita la historicidad de la comprensión, la consumación del círculo hermenéutico y por tanto la validez moral de la Filosofía, su papel de conciencia transformadora.

En cuanto a la organización del trabajo que aquí se presenta, se ha procurado operar en cuatro grandes ejes, a partir de la concepción general expuesta:

- Comprensión de las categorías comprensivas (Cap. II).
- Hermenéutica del substrato schopenhaueriano en la obra de Pío Baroja (Cap. III).
- Hermenéutica del substrato nietzscheano en la misma (Cap. IV).
- Praxis (Utilización crítica) de instrumentos hermenéuticos (Cap. V).

Dígase algo de cada uno de estos ejes:

1. "Comprensión" de las categorías comprensivas.

La lectura de la obra barojiana descubre en ésta una serie de factores estético-vitalistas, que merecen la atención del filósofo; No es posible determinarlos adecuadamente si éste no se detiene, o al menos lo intenta, en su propia pre-comprensión como filósofo; Nada mas útil para ello que comprender, a su vez, las categorías que utiliza en su universo lingüístico: Lo factorial, lo estético y lo vitalista. Puede parecer esta tarea ajena al objeto primordial del trabajo, pero no lo es: Nos sitúa en la universalidad lingüística de la conciencia, allí donde se determina la experiencia estética que la obra barojiana suscita, allí donde se crea la comunidad de sentido. Con ello no se indaga sólo en el sujeto, sino también en la propia fenomenidad del objeto; Este se constituye estéticamente cada vez que un lector vive con él, construye su mundo, su praxis, su pertenencia a la comunidad

citada. La reflexión sobre cada una de las categorías mencionadas excluye cualquier adscripción doctrinaria unilateral, por lo que existe en ella una peculiar simbiosis de la práctica filosófica heredada; No siempre es posible con ello evitar alguna diletancia, pero se posibilita mejor y desde los puntos de vista más dispares, la intuición y el acceso a la vivencia de las categorías lingüísticas que utiliza el autor de estas páginas.

2. "Hermenéutica" del substrato schopenhaueriano de la obra de Pío Baroja.

Desde los datos históricos y literarios que se poseen y desde las categorías hermenéutico-lingüísticas mencionadas, es fácil determinar una fuerte presencia de Schopenhauer en la obra del escritor español. Acercarse a ella es más complejo que la simple enumeración de sus menciones explícitas. Se intenta en esta parte del estudio (Cap. III) comprender cómo actúa Schopenhauer en la creatividad barojiana, interpretando aquellos elementos de la experiencia filosófica del alemán que transmiten más fuerza expresiva al universo literario barojiano, en especial a su pesimismo. Se prescinde por tanto, en gran medida, de una recensión exhaustiva de textos, imágenes, sentencias, alusiones o conocimientos de la obra del alemán que manifieste el escritor español, al haberlo realizado ya otros estudios de crítica literaria.

No es fácil determinar todos los elementos de la experiencia filosófica schopenhaueriana que inciden en Baroja, y menos aún sistematizarlos. Ni Schopenhauer ni el novelista

vasco creen que sea posible expresar la totalidad de las determinaciones de la vida y la voluntad o encasillarlas en sistema cerrado alguno. En consecuencia se ofrecen en las páginas del capítulo III, diez elementos activos (Factores) que hacen que la obra barojiana "funcione" estéticamente, conecte emotiva e intuitivamente, con el lector, incluso con aquel que por su ideología se muestra refractario en algún momento a ella (Cfr. C. Blanco Aguinaga. ¿"Perdonar" a Baroja? -Un vistazo a ciertas coincidencias críticas-. Cuadernos Universitarios. Departamento de Literatura. nº 7. Univ. Deusto 1.989.); Tales factores son los siguientes: El dolor, la compasión, la simpatía, la ciencia, el determinismo, la comicidad, la cultura, el mundo, la voluntad.

3. "Hermenéutica" del substrato nietzscheano.

De modo similar se advierte en la obra barojiana la presencia de Nietzsche. Sin embargo tanto los datos histórico-literarios como la comprensión que nos proporcionan las categorías de factorialidad, esteticidad y vitalismo utilizadas, revelan que tal presencia es más compleja que la de Schopenhauer. En el estudio hermenéutico que de ella se hace en las páginas del capítulo IV, se destacan las siguientes peculiaridades:

a. La presencia de Nietzsche en Baroja es ligeramente posterior a la de Schopenhauer. Aunque tal retraso no es importante cronológicamente, sí lo es desde el punto de vista estético y tal vez del psicológico. Nietzsche constituye un elemento agónico (que lucha), de desasosiego en la producción

literaria barojiana; Ésta simultanea con respecto a él tendencias al acercamiento y a la distancia.

b. La presencia de Nietzsche se solapa con la de Schopenhauer, convive con ella desde que aparece (1.899-1.900) y nunca la desplaza, pero la somete a una decantación crítica constante.

c. La influencia de Nietzsche en Baroja es más importante de lo que, hasta el presente, se ha considerado; Se manifiesta sutilmente al margen de acuerdos o desacuerdos teóricos o doctrinales con el alemán y a ella responden los momentos barojianos de más intensidad estética. Es legítimo afirmar que Pío Baroja es uno de los grandes nietzscheanos de la cultura europea.

d. La presencia de Nietzsche en Baroja, al igual que la de Schopenhauer, no se manifiesta de modo libresco o intelectualista; El escritor español no pretende ser un doctrinario de nadie, ni denota sometimiento sino dialecticidad (entiéndase como capacidad de dialogar). Así los elementos de la obra nietzscheana que más provocan experiencia estética en Baroja, son correlaciones agónicas que se encuentran ya en la propia obra del autor de Zaratustra: Lo fuerte y lo noble, El conocimiento y la vida, Lo bello y lo natural, Lo contemplativo y lo activo, Lo individual y lo colectivo, El héroe y el superhombre.

No es posible conceptualizar la experiencia filosófica de Nietzsche y Baroja, distintas aunque similares, siendo éste un error que algunos han cometido y que conduce al maniqueísmo, al tópico, a la caricatura o, cuando menos, a la

simplificación abusiva; Por eso es preciso admitir que quizás haya algún factor más que, desde Nietzsche, dinamice la obra barojiana, pero, sin duda, entre los posibles se encuentran éstos que se acaban de mencionar.

4. "Praxis" (utilización crítica) de instrumentos hermenéuticos.

La comprensión de la obra barojiana que se intenta en las páginas siguientes utiliza instrumentos de documentación, datos y técnicas expresivas, procurando no hacer de ellos fetiches, es decir objetos pretendidamente asépticos de una razón positiva. Poseen validez instrumental y por eso son interpretados en su propio uso hermenéutico. No obstante nada sustrae a la responsabilidad de obrar con rigor intelectual, entendido éste como conciencia en el sujeto de su propia praxis, como crítica y declaración pública de la misma, como evaluación del modo con que son utilizados e interpretados tales instrumentos. Atendiendo a ello debe precisarse lo siguiente:

a. La documentación presentada se ha procurado buscar con un criterio universal, es decir no circunscrito a una orientación doctrinal o ideológica precisa, tanto en cuestiones filosóficas, históricas o literarias. Además, en algún caso aislado, se ha procurado integrar en el estudio algunas informaciones "formalmente" ajenas a estos tres campos del humanismo, pero "materialmente" pertinentes. La propia naturaleza del estudio realizado ha propiciado que los datos de origen barojiano, schopenhaueriano o nietzscheano sean predominantes.

b. Con las informaciones básicas recopiladas se ha elaborado un fichero dispuesto para una cierta clasificación, comparación y análisis de sus datos, adaptada al tipo de reflexión creadora que se suscita en el estudio.

c. La documentación utilizada se ha clasificado en dos grandes grupos: **Fuentes y Ensayos y Monografías.**

En las **Fuentes** se recogen los datos provenientes de los autores fundamentales del estudio: Baroja, Schopenhauer y Nietzsche. En el caso de los dos últimos se diferencian las fuentes vernáculas de las traducidas. Se ha procurado utilizar, en las traducidas, aquéllas que gozan de un mayor prestigio, las que provienen de Ovejero y Mauri, Jiménez Moreno, López Castellón y Sánchez-Pascual. En cuanto a las vernáculas, en el caso de Nietzsche se ha preferido las que ofrecen G. Colli y M. Montinari, en el caso de Schopenhauer las que ofrece A. Hübscher.

En cuanto a los **Ensayos y Monografías**, se ha diversificado y organizado la documentación en torno a las siguientes áreas: Crítica de la obra barojiana, Estudios sobre Nietzsche y Schopenhauer, Estudios sobre Literatura Española contemporánea en relación con Baroja, Estudios sobre Estética y Estudios sobre distintas cuestiones filosóficas suscitadas en el texto.

d. La citación de datos en el propio texto es numerosa y ha procurado, para no dificultar su lectura, reflejar preferentemente los provenientes de Baroja, Schopenhauer o Nietzsche, aunque no de modo exclusivo. En la Bibliografía general se recogen, en el apartado de Ensayos y

Monografías, las fuentes de datos que han inspirado muchas de las reflexiones del texto. Las citaciones referenciales reflejan con toda exactitud el fragmento que se desea recordar o comparar, aludiendo a su obra, parte, capítulo, párrafo, aforismo y página; Se hace así dada la complejidad y diversidad de modos de citación que muchos textos presentan. Las citaciones textuales quedan destacadas tipográficamente en el propio texto.

En el caso de Pío Baroja algunas citaciones son amplias (grupos de páginas, secuencias o capítulos) dado que determinadas "percepciones", "pensamientos", "influencias estéticas", "alusiones", etc... son manifestadas en el conjunto de la acción literaria, sobretodo si se trata de cuentos o novelas, más que en un párrafo determinado; En tales casos la consulta debe ser, necesariamente, amplia. No obstante y para facilitar esa tarea se ha completado la citación, en muchos casos, con un comentario o paráfrasis explicativa.

e. En la confección del índice se han detallado ampliamente los contenidos del trabajo, tanto para facilitar la localización de aspectos particulares del mismo, como para sintetizar de modo útil su planteamiento general.

A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre la obra barojiana y de lo que, modestamente, se añade en estas páginas, es sin duda mucho lo que aún resta por descubrir en ellas.

II

APROXIMACION A UNA ESTETICA HETERODOXA: LO FACTORIAL, LO ESTETICO Y LO VITALISTA.

Indagar en la obra de Pío Baroja es hacerlo sobre una heterodoxia. Su estilo y sus personajes tienen ese carácter y, sin duda, cualquier reflexión desapasionada sobre ellos también... Más aún, es posible que estas páginas lo tengan. Que la obra del escritor vasco es heterodoxa nos lo confirma, además del peculiar desasosiego intelectual que produce a quien está instalado en cualquier ortodoxia, él mismo en sus memorias, los críticos de su tiempo que trataron de acercarse a ella y el sutil distanciamiento que mantiene con la obra de nuestro escritor determinada crítica literaria y filosófica posterior (1).

Sin embargo la heterodoxia no es algo añadido a la obra barojiana; Casi se puede decir que es buscada o, por lo menos, que forma parte de su entramado estético (de la disposición de sus elementos literarios, ideológicos, psíquicos, sociales, etc...). Por ejemplo es difícil no encontrar en sus páginas esperanza y escepticismo, utopía y resignación, sentido del presente y añoranza del pasado, cultivo de la forma novelística o el estilo literario y desprecio del formalismo, elementos de reflexión ideológica y críticas disolventes a todas las ideologías... Es decir, encontramos tantos criterios divergentes y, en principio, contradictorios, que es difícil sustraerse a la sensación de que estamos ante una estética heterodoxa.

Pero el heterodoxo no es, necesariamente un iluso o un vacuo; Baroja no lo es. Son muchos los que advierten su heterodoxia, pero pocos la censuran y, a pesar de nuestra

posible discrepancia con él, no nos deja indiferentes, nos atrae... ¿Porqué?. Responder a este interrogante es un propósito de cuanto viene a continuación y se podría reformular preguntándonos por los elementos de la literatura barrojana que propician esa capacidad de interpelar al lector que le reconocemos. Sin embargo tras esta reformulación la pregunta seguirá en pie, pues acabaremos, finalmente, enfrentados a una indagación hermenéutico-filosófica, sobre la "praxis estética" de aquellos elementos literarios. Evidentemente, tomamos ya la expresión "praxis estética" en el sentido filosófico que se explica posteriormente. Con ello quizás sigamos ignorando mucho sobre la obra del novelista vasco, pero, sin duda, habremos tomado ocasión de ella, para una peculiar "praxis" filosófica: La que nace de nuestro diálogo con la cultura, la que se construye en comunión con los fenómenos artísticos de la conciencia estética que nos "sujeta" a la Historia. Debemos empezar tal praxis filosófica, análisis y dialéctica heterodoxos de una obra heterodoxa, constituyendo en su discurso los tres conceptos que la guían: LO FACTORIAL, LO ESTETICO Y LO VITALISTA.

II.1.

LO FACTORIAL

La reflexión filosófica sobre el arte se fija a un tiempo en el objeto y en el sujeto artístico. Así es, en especial, para la estética contemporánea, cuya evolución desde Kant posee, dentro de su variedad, esa unidad fundamental. Sea de raigambre Idealista o no, la estética mencionada constata indefectiblemente, en su reflexión bipolar objeto-sujeto, el carácter dinámico que constituye toda experiencia artística y por eso destaca su "factum", su carácter de "hecho", de "cosa llevada a cabo al final de un proceso" o de "cosa dentro de un proceso" (2). Nos interesa por tanto comenzar este estudio con una reflexión sobre el hecho ("factum") y el entorno que lo individualiza y relaciona, es decir lo convierte en "factor".

Toda reflexión sobre lo factorial no puede ser, simplemente, una pretensión de exactitud terminológica, sino que debe constituir un acopio de los elementos comunes más significativos que, en ese término, ha advertido la filosofía contemporánea. En deuda con ella, pero sin un sometimiento particular a ninguna escuela, determinaremos el término, facilitando, así, la reflexión posterior. Fundamentalmente, se busca con ello experimentar, en su praxis, la tensión vital de

la conciencia filosófica y la dignificación moral que conlleva toda pregunta radical por la vida, aunque se formule de modo provisional y tal vez equivocado.

II.1.1. EL HECHO Y SU VERDAD.

En pos de esa reflexión sobre lo factorial que precisamos al inicio de este estudio, recordemos la distinción husserliana entre "Tatsache" y "Sachverhalt" (hecho y verdad eidética). Lo fáctico es, en tal distinción, inseparable de la verdad eidética que su conocimiento propicia a través de las ciencias de la naturaleza. La búsqueda eidética que estas precisan para su correcto uso y sentido, aspira a aprehender en su pureza un "eidos" que debemos calificar de estético, pues constituye la forma pura de todo hecho, su "Wesen" (esencia). Lo factorial aparece, por tanto, como el conjunto de factores trascendentales (es decir, de una conciencia trascendental pura, revelada en último término por las ciencias eidéticas), que transforman el hecho en "algo propio" de tal conciencia o yo trascendental, el "Tatsache" en "Sachverhalt" (3).

De modo paralelo cabe interpretar la distinción heideggeriana entre facticidad de los "hechos naturales" ("Tatsachticheit") y la facticidad del "estar en el mundo" ("Dasein") o "Faktizität". La primera es una dimensión o aspecto de la segunda, que aparece transcendentamente en la

determinación práxica o búsqueda de los "hechos naturales". Tal cosa constituye los modos de relación sujeto-objeto, las formas de la existencia en las que el yo está "arrojado", la aspiración y el extrañamiento del ser que conforman la conciencia (4). Este elemento metafísico, clave en la estética existencialista, lo recoge, asimismo, Sartre cuando nos indica que la conciencia aparece como facticidad ("facticité") de un "En sí", es decir como experiencia y praxis de "hechos", como modo de estar en el mundo, como experiencia perenne de la contingencia (multiplicidad de formas), que imbuye las relaciones del yo con el mundo ("Para sí") (5).

Esta acepción básica del "hecho" como "experiencia del mundo", en revisión y en la cual se constituye un yo y por tanto un proceso, se percibe también en Wittgenstein a pesar de la distancia filosófica que lo separa del existencialismo. Su acepción del "hecho atómico" nos recuerda incluso elementos del pensamiento de Husserl o Meinong. "El mundo son los hechos... los hechos son el espacio lógico del mundo..." Así se abre el *Tractatus*, para más adelante precisarse que los hechos son "no verbales", algo "en el mundo". En puridad analítica, por tanto, los objetos lo son solamente si son "formas", posibilidad de "hechos atómicos". En último extremo su verdad es su verdad eidética ("Sachverhalt"). Esta se nos presenta al análisis revestida de "estados de cosas" (formas) que son depurados (evaluados, revisados, puestos en juego... que evolucionan) por el yo (6).

Llama la atención la insistencia de la filosofía

contemporánea en dilucidar ("comprender") la verdad de los hechos y, por tanto, su esfuerzo para clasificarlos adecuadamente en función de su vigencia cognoscitiva; Recordemos: Comte ("Hechos generales y Hechos brutos"), Max Scheler ("Hechos naturales, científicos y eidéticos"), Searle ("Hechos brutos e institucionales"), Dilthey ("Hechos comprendidos y Hechos explicados causalmente"), Austin ("Hechos y Actos ilocucionarios"), Américo Castro ("Hechos naturales y Hechos históricos")... Podríamos seguir citando (Stanley E. Fish, Max Weber, por ejemplo) (7).

Tal interés muestra una creciente reflexión sobre "lo factorial", sobre la experiencia y constitución del "factum", que manifiesta por lo general dos denominadores comunes en relación con su verdad: La realidad de los hechos como fenómenos de la conciencia (incluso la de los originarios, primarios o no contruídos, tal como se proclaman los eidéticos y atómicos) y su carácter procesual; Justamente en ese carácter procesual aflora históricamente la conciencia del "hecho".

II.1.2. EL "PROCESO FACTORIAL".

Tras las consideraciones anteriores, extendamos nuestra reflexión más allá de la génesis de lo factorial y establezcamos una prognosis de ello. Así, establecemos el significado de lo factorial como lo relativo al hecho

("factum"), considerándolo como agente (factor) activo que constituye otros hechos y pasivo, que es constituido por otros hechos (factores).

El concepto de "lo factorial" nos remite, por tanto a una categorización dinámica del mismo: Lo factorial, en cuanto que es algo relativo a un hecho, implica movimiento, proceso constitutivo, dialecticidad... En suma, todas las categorías de lo dinámico. En el campo de la reflexión sobre los hechos artísticos, lo factorial es, entre otras posibles cosas, la comprensión de los factores que promueven esos hechos. Lo artístico será un "factum" resultante de un proceso creado por unos factores y, a su vez, un factor desencadenante de nuevas experiencias artísticas. Aparece lo factorial como un proceso de hechos que constituye hechos y que, consecuentemente, determina la Historia, en nuestro caso, la Historia del Arte. Para que todo ello sea posible se precisan cuatro condiciones a priori, de las que no prescinden ni el hecho ni el proceso factorial. Tales condiciones son: Empiria, Praxis, Crítica y Conciencia. En cuanto que se dan va apareciendo la realidad (Devenir), de tal modo que como señala Manuel García Morente, el "proceso" se constituye en "progreso", pues hay en él agregación de valores. El sujeto aparece como resultante de este conjunto, como "hecho" (conciencia histórica lograda en mayor o menor medida) y no como "suceso" (acaecimiento abstracto y ahistórico de un objeto, imposible por tanto en la condición del sujeto) (10).

Si examinamos las cuatro condiciones mencionadas nos acercaremos a la acepción metafísica de "proceso factorial" que estamos utilizando en estas páginas y a la acepción de "praxis estética", mencionada al inicio de sus consideraciones, que aquél fundamenta.

II.1.2.1. Empiria:

Todo proceso factorial es primordialmente una experiencia; comienza empíricamente y es determinable, en su expresión y en su transmisión, empíricamente también. Se ejerce como sensibilidad, como entendimiento, incluso como razón, pero siempre desde un instrumento sensible (el signo). Si un proceso factorial logra establecer valores de verdad, lo hará necesariamente en torno a una o varias experiencias sensibles y significativas. Es decir, si algo resulta fundamental en la constitución de un "hecho" y del "proceso factorial" correspondiente, es justamente su carácter empírico, pues desde la empiria procedemos al conocimiento y, por tanto, a la significación, sean ambos del tipo que fuere.

El hecho artístico es, ante todo, fenoménico. Toda exploración en las formas de la conciencia procede de la sensibilidad, sea ésta física, fisiológica o psíquica. Desde ella es motivada la conducta humana. A. Maslow y con él el grueso de la psicología norteamericana ha explorado detenidamente el campo de las motivaciones o incentivaciones de la

conducta y en particular las que denomina "secundarias". Entre ellas se encuentran las motivaciones estéticas ya que procuran satisfacer algunas necesidades de autorrealización y trascendencia que coronan la pirámide de las necesidades humanas (11). Sin entrar a discutir estas cuestiones es preciso reconocer que reflejan una concepción teórica del arte (de la experiencia estética) bastante común, según la cual es éste una manifestación del espíritu. Incluso en esta concepción "espiritualista", el arte está ligado a su propia materialidad empírica como transformador o superador de ella: El arte nos vincula a "lo sagrado", "santifica", "humaniza", otorga "dignidad" a la materia (sea del sujeto, sea del objeto), trasciende, en definitiva, la materia... En cualquier caso sin esa materia, sin la experiencia de sus formas, el hecho artístico es imposible (12).

Para quienes el arte es un desarrollo de la racionalidad intrínseca de la materia, el carácter empírico del "hecho artístico" se manifiesta doblemente: En su naturaleza material (el arte es una forma empírica de desarrollo de lo empírico) y en su función histórica (el arte debe contribuir al desarrollo de las estructuras empíricas de la naturaleza como una fuerza teórico-práctica singular). Sea como fuere el arte se constituye con inmediatez empírica, lo bello es inseparable de sus formas, las cuales, forzando de algún modo la expresión de Hume, son las "verdades de hecho" ("matter of fact") que podemos constatar en su proceso (13).

II.1.2.2. Praxis

Inseparable de la empiria es su experimentación (su ejercicio), es decir, algún modo de praxis. El "hecho" es el objeto primario de la praxis. Todo sujeto, es un hecho que procede de y produce praxis. Conviene recordar que "hecho" proviene de la voz griega "pragma", de donde deriva "praxis" y que por tanto debemos vincularlo a "acción". Empiria y praxis son indisociables siendo ambas tensión y voluntad de conocer, momentos del conocimiento del hecho que se nos revela así, en sus inicios, como fenómeno. Hecho y fenómeno son cualitativa y cuantitativamente activos, aparecen en la sensibilidad y por tanto, en el tiempo y en el espacio. Lo factorial es, en consecuencia, prático, generación de conciencia, sea ésta falsa o no, pues "conciencia falsa" no es "no-conciencia" sino conciencia de "otro modo".

Los hechos artísticos y su proceso factorial determinan modos de acción, o si se quiere acción como forma de conciencia, debiéndose aceptar en este particular la opinión marxiana. El análisis fenomenológico de tal forma de conciencia nos llevaría a una crítica eidética de lo que es el arte, justamente en lo que podemos experimentar (intuir) de él. No existe proceso factorial ni hecho artístico sin una praxis, que en sí misma, o es búsqueda de la esencia (crítica eidética, confrontación con el ser o la nada), o no es artística. Recordemos que, según Aristóteles, el pensamiento filosófico y con él la Metafísica, nace de la admiración

poética, de una forma de praxis estética (14).

En el arte se manifiesta el proceso factorial humano en su conjunto de modo privilegiado: Se revela su historia, el hombre que "juega y trabaja" (según nos enseña Eugenio D'Ors), su conocimiento, su palabra... Su "acción vital". En su praxis, es evidente, que la consciencia del arte es algo más que intelectualización (15). Caracterizar la praxis es descubrir su naturaleza procesual y factorial también en el arte. Con ella se alumbra una consciencia trascendental, magníficamente explicada por María Zambrano en la relación que advierte entre pensamiento y poesía: La praxis artística manifiesta acción interior, vida teorética, "amor dei intellectualis", autonomía... El contrapunto moral de la pura exterioridad del activismo (16).

II.1.2.3. Crítica

Del mismo modo que la empiria exige praxis, ambas exigen crítica. Toda acción se establece como movimiento crítico en cuanto que proviene de él y lo regenera. Toda acción es elección ("crisis", de donde nace "crítica", en griego expresa "juicio", "elección"). La perfección crítica de un hecho o de un proceso factorial va unida a la perfección de su propia condición factorial y, en ella, a un ejercicio crítico. Todo hecho es cuantitativa y cualitativamente activo, un devenir (Werden) relacionado, dentro de la dinámica

general que expresa la existencia, con otros hechos. Inevitablemente esta relación manifiesta la tensión entre el todo y la parte (aparición de la subjetividad), lo real y lo aparente, el ser y el estar. Tal tensión es crítica, juzga y distingue, expresa y adquiere con ello conciencia de sucesión histórica.

En el hecho artístico encontramos una experiencia singularmente crítica. El proceso factorial que lo constituye, por su carácter empírico y práxico, somete a juicio el fenómeno, valora en él mismo los datos sensibles que le circundan. El arte es, de este modo, una mirada crítica hacia el mundo en la que el sujeto adquiere conciencia de estar vivo. Es, sin embargo, un error relegar el arte a un papel judicial de orden ontológico alguno, mantenedor de la ortodoxia o propagandista de ella; En tal error han caído todos los fundamentalismos y en su ámbito no ha florecido jamás, pues el arte, es destacadamente heterodoxo. Sometiendo a juicio al mundo es, a su vez, juzgado por éste; Circunscrito como está a la apariencia, es contradecible por cualquier otra apariencia distinta a la suya; preso de las formas, el arte es formalizable, siempre, de modo diferente; Generando hermenéutica, debe estar sometido a ella (17). De todo esto no debemos concluir, que la experiencia estética latente bajo el hecho artístico y su proceso factorial, sea subjetiva, pues genera la conciencia trascendental de la vida.

II.1.2.4. Conciencia.

Desde Kant, la crítica es el camino del conocimiento trascendental, crítica es averiguación de las condiciones universales y necesarias del conocimiento. Por tanto es un establecimiento de los límites de la razón. Schopenhauer amplía el carácter cognoscitivo de la conciencia, concebida hasta él fundamentalmente como razón, a su previa condición de voluntad, la primera por su necesidad y universalidad de cuantas constituyen el conocimiento: El conocer no procede, únicamente, de la razón sino, más que nada, de la voluntad de vivir. Toda voluntad genera hecho ("factum"), que se resuelve y expresa en "praxis". Por eso afirma bien la opinión marxiana, que conocimiento es acción y que de ésta nace la conciencia (18).

Teniendo en cuenta lo que acabamos de observar y que el "hecho" y el "proceso factorial" poseen carácter crítico (es decir búsqueda de conocimiento trascendental), se puede concluir que la conciencia alumbrada en el proceso factorial se constituye trascendentalmente y no de modo subjetivo, aunque se exprese en un individuo.

El "hecho" se diferencia del "suceso" porque, al ser empírico, práxico y crítico alumbra la conciencia trascendental de vivir en un sujeto. Justamente en esta capacidad de generar conciencia reside la objetividad vital del "hecho", la aspiración, más o menos realizada, de hacer perfecta la vida,

la aspiración última de todo "proceso factorial", del ejercicio de sentir, actuar y criticar en que todo hecho artístico consiste.

Detengamos nuestra reflexión, todavía más, sobre esto: La aspiración a una conciencia trascendental, al hecho en sí de la vida, es la meta de todo hecho subjetivo. De no ser así el proceso no existe, no es expresable en el "factum" resultante de toda sensación, acción y crítica. La conciencia trascendental de la vida expresa, en los hechos subjetivos, su escisión dinámica entre el ser y el estar, lo real y lo aparente... La conciencia trascendental de vivir no puede negar, por tanto, nada de su propio proceso factorial. Toda crítica inherente a ella, para ser auténtica, debe generar conciencia, hermenéutica, asumir el devenir que origina el hecho y lo transforma. Crítica no es por tanto, únicamente, negación de lo previo y distinto, haciéndolo en última instancia contrario, sino subsunción de ello en la propia dinámica de la voluntad que critica, es decir, en su escisión y proliferación de formas. Toda crítica es tal, y no mero dogmatismo doctrinario, si es escéptica sobre sí misma y produce conciencia de sus propias formas de conciencia, es decir, si genera conciencia estética y conciencia histórica.

Se produce en el hecho artístico un "factum" volitivo pleno que es expresión universal y necesaria de la voluntad de vivir... de la voluntad de poder... de "une

promesse de bonheur"... de una conciencia trascendental en la que se funda la posible objetividad del arte (19).

La validez de los hechos artísticos no es algo determinable "antes" de ellos mismos, va apareciendo como conciencia trascendental y no subjetiva (de un individuo, un grupo, una época o una escuela), en ese decurso de la Historia que es la aparición universal y necesaria de tal conciencia. Los hechos artísticos son la construcción de las formas históricas del hombre. Cultura, por tanto, será la promoción de la conciencia estética e histórica en el sujeto, por medio de hechos artísticos. En ellos, pura conciencia de formas, tal como se podrá comprender cuando se estudie más adelante "lo estético", es más evidente que en otros el aserto orteguiano, de que no existe naturaleza sino Historia. En la aparición de los hechos artísticos se advierte la presencia de la empiria, de la praxis y de la crítica, de modo especialmente expresivo y superior, pues se toma de ellos la conciencia de vivir.

La singular indagación que realiza el arte consiste en "intuir", dentro del cada vez más amplio espectro de las formas que nos es posible experimentar, las condiciones universales y necesarias de la vida.

El arte se afana en la constitución del devenir (Werden); No deviene en la regresión repetitiva del "canon" o de la "escuela", en el sometimiento, sino en la creación

expresiva del genio y la libertad. La trágica pérdida de la conciencia estética que se advierte en las sociedades industriales contemporáneas, consiste en confundir de modo acrítico, ambas cosas, aparentando espontaneidad allí donde sólo existe gregarismo (20).

II.2.

LO ESTETICO

En la medida en que se siente, se actúa y se critica, se crean hechos y con ellos, a modo de resultante final o factor común, un proceso factorial de la conciencia de vivir, que es estético en el sentido kantiano, pues en su desarrollo se objetivan las formas de la sensación (21). Este papel juega la aparición del arte en la Historia (que con Ortega, debemos asimilar a la Naturaleza). El progreso que en él pueda darse de lo sensible, "agrega valores", alumbra conciencia trascendental a la experiencia subjetiva de vivir con que se inicia. La capacidad del sujeto para perfeccionar sus formas sensibles, e incluso para trascender sus límites en forma de juego, mito, diálogo, lirismo, etc..., hace de la experiencia estética el ser-en-el-mundo ("Dasein" heideggeriano) y de su discurso social el fenómeno artístico; Se constituye así el ejercicio primario de la Metafísica (praxis estética) (22). Pormenorizamos más y mejor este planteamiento general:

II.2.1. HACIA UNA FORMA GENERAL DEL PENSAMIENTO ESTETICO.

Lo artístico es el hecho de la conciencia estética. En la medida en que un individuo reflexiona sobre ella intenta

aprehender el "hecho en sí" del fenómeno artístico, acude a una comprensión (en el sentido gadameriano) de las formas sensibles que tal conciencia adopta (arte). Lo artístico, identificable como fenómeno histórico y social, encubre y expresa la aspiración primaria a la vida, aquello que se ha dado en llamar "voluntad de vivir", "voluntad de poder", o simplemente "lucha por la vida" y que con frecuencia se ignora (23).

Toda reflexión estética es, inicialmente, una búsqueda de la autenticidad (del apriori vital) en las formas sensibles que aparecen en un fenómeno histórico y social propuesto como artístico; Si se quiere, podemos expresar esto mismo diciendo que la reflexión estética es un intento de construir la conciencia de vivir, de evidenciar la acumulación de valores que su proceso factorial (sensible, práxico y crítico) ha producido.

La reflexión, posterior a estas líneas, sobre la obra de Pío Baroja, lo es sobre "lo estético" en la medida en que recae en unas formas sensibles (hechos literarios identificados históricamente como artísticos), que constituyen, a su vez, una conciencia de la vida. Este estudio pretende, en su misma condición filosófica, configurar una estética más. Será valiosa si aporta valoraciones aceptables como "ars philosophiae". Nótese que semejante pretensión no constituye, primordialmente, una búsqueda fenomenológica del "eidos" estético (ni a través de la obra barojiana ni a través

de la reflexión metafísica a que pudiera inducir), sino el ejercicio de la reflexión filosófica como experiencia estética, vital, como experiencia universal y necesaria de esas formas sensibles que son las lecturas de las obras de Baroja. El que todo ello desemboque en una cierta búsqueda del "eidos" estético, no lo es tanto por causa de una intención teórica de hacer Metafísica (llena de riesgos para un aprendiz), cuanto pro la inevitabilidad de ésta siempre que se pretende ejercitar con lucidez la conciencia de vivir. La búsqueda del "eidos" estético (tan cercano, como se puede apreciar, al "eidos" ético), que sin duda subyace en este deseo declarado de lucidez, no debe considerarse como un inicio abortado de reducción trascendental (crítica fenomenológica), sino como búsqueda, en la praxis hermenéutica de la Filosofía, de la conciencia trascendental de vivir que nos conforma desde la primera sensación.

Adquiere así la reflexión estética presente en este estudio (ya que de tal modo puede denominarse el ejercicio de reflexión filosófica que en estas páginas se está reflejando), una forma general de la misma, cuyos caracteres principales son los siguientes:

- a. Interés declarado por "construir" el sujeto. Ello supone "progresar" (en el sentido ya mencionado que atribuye a este término M.García Morente), profundizar históricamente en la conciencia trascendental de vivir (24).

- b. Propósito de "superar", constantemente, las formas estéticas y, consecuentemente, los fenómenos artísticos. Por tanto se supedita, en todo juicio estético, el formalismo a la intuición estética.
- c. Búsqueda de una axiología estética ideal, nunca encontrada definitivamente, en la que fundamentar el proceso de valoración que toda conciencia de vivir conlleva y a partir de la cual el Sujeto se construye a sí mismo.

II.2.1.1. La construcción del Sujeto.

Este interés declarado, que caracteriza la forma general del pensamiento estético en el presente estudio, es imprescindible en todo juicio sobre el arte, pues forma parte substantiva de él. Carecer de tal interés supone correr el riesgo de restar valores, degradar el arte y destruir, finalmente, la propia conciencia estética. Esta, según se ha visto ya, forma parte del proceso factorial que constituye todo "hecho", en especial el "hecho artístico"; Su destrucción, por tanto, además de atentar contra el Sujeto, o precisamente por ello, atenta contra la "verdad del arte", es decir contra una parte fundamental de lo que, comunmente, denominamos cultura (25).

- El Sujeto trascendental.

No se entienda que, cuando nos referimos al Sujeto, hablamos del individuo subjetivo (lo cual es sin duda importante moralmente), sino al sujeto trascendental que subyace en los juicios estéticos y teleológicos. Anularlo (desestimando el conocimiento estético como forma fundamental del conocimiento de la vida o alejando de él la crítica dialéctica de la autenticidad) es anular la posibilidad de adecuar la forma del objeto al Sujeto, de modo trascendental (incluyendo en ello un apriori volitivo o vital) -juicio estético- ; Anularlo es también, destruir la posibilidad de construir el objeto trascendentalmente y en función de ese mismo apriori vital - juicio teleológico - . Recíprocamente, construiremos el Sujeto en el ejercicio de juzgar el arte y en la medida en que se subteste, tal ejercicio, en la autenticidad vital de aquellos juicios estéticos y teleológicos (26).

Se trae a cuento esta precisión vitalista de la diferenciación kantiana entre juicios estéticos y teleológicos, para destacar el carácter volitivo del sujeto, común a ambos y que la forma general de pensamiento estético que se está estudiando aquí, estima especialmente. La voluntad es un "factum" previo a todo juicio (querer conocer lo verdadero, querer experimentar lo bello), es lo verdaderamente universal y necesario de todo juicio; Podemos, con Schopenhauer, hablar de una voluntad que se constituye como a priori trascendental. En ella se indeferencian conocer y experimentar y es la

primigenia expresión de toda sensación ("aisthesis"). Los dos juicios kantianos (estético y teleológico), son, en realidad, una sola experiencia estética de la voluntad, y, por tanto, de la voluntad "interesada" (27). Todo ello adquiere singular importancia en la estética barojiana.

- El interés.

Cuando se ha declarado, antes, el "interés" de la forma general de pensamiento estético que se explica, por construir el Sujeto, no se ha usado ligeramente el término "interés": Con él declarado, ya se construye al Sujeto, sin él, siquiera declarado, no hay modo de hacerlo. La beligerancia mostrada no es justificación, "avant la lettre", de una huída de la objetividad formal del arte, sino, como ya se ha explicado, su primer requisito; Y esto por una simple razón, porque ese Sujeto (voluntad apriorística, universal y necesaria de vivir) es "interés" por vivir (28). La consideración abstracta, propia del Idealismo, del hecho artístico, hizo suponer que los fines de la razón y de la voluntad difieren. Una crítica posterior de la razón atemperó esta diferencia. Tras un examen de ambas, a la luz de la antropología contemporánea, o, por ejemplo, del Psicoanálisis o del Estructuralismo, difícilmente podremos separarlas si queremos progresar, agregar valores humanistas, en la cultura.

No participa, pues, esta forma general de lo estético, con la que se pretende abordar el examen de la obra

barojiana, de la mayoría de las posiciones estéticas del Idealismo y del Racionalismo clásicos, de la llamada "estética objetiva" (Platón, Aristóteles, Shaftesbury, Hegel, Lessing, Vico, Herder, Baumgarten...) que identifican lo bello exclusivamente con una experiencia intelectual (apolínea), sino de aquellas otras estéticas llamadas "subjetivas", que, partiendo de "La crítica del juicio" kantiana, determinan lo bello en estricta relación con el Sujeto, aunque con distinta concepción de él. El que esta relación no se establezca exclusivamente de modo gnoseológico es la diferencia posterior que, junto a Schopenhauer y Nietzsche, se puede mantener con Kant. Así cuando este último considera que el "desinterés" es la aptitud más característica del Sujeto trascendental, sólo le está otorgando un carácter gnoseológico (de conocimiento abstracto)... Desde Schopenhauer podemos aceptar que, previamente a ese carácter, posee un carácter volitivo, universal y necesario, que hace que, en él, sea imposible tal desinterés.

Consideremos, pues, el juicio estético como una construcción interesada del Sujeto interesado, ya que tal juicio es una experiencia vital que implica conocimiento. Al ser, también, un "hecho" productor de complejos procesos factoriales de la conciencia de vivir, es, al tiempo, intuición del yo, búsqueda de valores (incluso de un sistema axiológico) y forma de experiencia estética respetuosa de otras formas pero recalcitrante a todo formalismo.

II.2.1.2. La supeditación del formalismo a la intuición estética.

La forma general de lo estético que se intenta explicar, considera los fenómenos artísticos (entre ellos los pertenecientes a la literatura barojiana) desde sus propias formas (elementos de su construcción material: narrativos, de erudición histórica y social, de composición novelística, etc...). Se tratan poniendo de manifiesto no solo su "sintaxis" (conjunto de relaciones formales entre esos elementos, significativos en sí mismos), sino, también, su valor "semántico" (aquel que expresa la relación de los elementos significativos con la realidad objetiva que pretenden reflejar, consciente o inconscientemente).

- Interés vital contra formalismo.

Sin duda queda marcada, con esta declaración que se acaba de hacer en el párrafo anterior, la distancia que este estudio mantiene con el "Formalismo Estético" del Círculo de Praga o los críticos rusos de los años treinta (30). Cuando en la presente reflexión tenemos en cuenta los elementos semánticos del fenómeno artístico (por ejemplo las referencias psicológicas, sociológicas... históricas), estamos dando cuenta del "interés vital" del arte, de sus elementos de humanización (necesarios y universales en toda estética), más que de contingencias subjetivas. Con ello, también, evitamos sutilmente cualquier supeditación a formas estéticas predeter-

minadas como tales. Hay que aceptar, sin embargo, que ello exige un equilibrio hermenéutico complejo entre el fenómeno individual y el hecho estético universal. Encontrar tal equilibrio es la tarea del fondo filosófico que debe tener el ejercicio de la crítica del arte: Ponderar la autenticidad vital de una propuesta artística sin extraerla, ahistóricamente, de la tela de araña que forma la experiencia subjetiva (física, social, política, religiosa, económica, etc...). Eso hace que, a su vez, la reflexión filosófica sea una nueva propuesta individual en busca del hecho estético universal. Tal sucesión de apuestas por la vida, conforman la conciencia estética e histórica de la cultura (31)

- En favor de la intuición.

La crítica estética, que no es sujeción a un dictado de formas preconcebidas ni al análisis sintáctico de las formas expresivas del fenómeno artístico, se nos configura, en cambio, como una indagación arriesgada en la semántica de dicho fenómeno, y por tanto, en el proceso factorial que en él se nos manifiesta. De esto se sigue que, en semejante labor, difícilmente podemos distinguir, con exacta nitidez, lo emotivo de lo cognoscitivo y, sobre todo, minusvalorar lo uno frente a lo otro. Existe en el hecho estético una indiferenciación híbrida de la razón y de la voluntad, sumamente enriquecedora y cuyo fruto más conspicuo es la sutil polisemia que posee; Para descifrarla no basta la "clarividencia positiva" del saber analítico, sino aquella que procura el

impulso intuitivo, lo que Nietzsche denominó "saber dionisiaco" (32).

El fenómeno artístico (el hecho estético que le da valor dentro de una moral vital), la expresión que construye y su fondo filosófico, son una intuición de la vida cuyas componentes imaginativas y emotivas, aún siendo identificables, se escapan a toda estereotipación conceptual, apareciendo constantemente como fuentes de motivación y provocación de la conciencia (de hecho su valor estético viene determinado por esta capacidad de preocupación). Significa cuanto se está diciendo que, a pesar del Idealismo que late en la estética romántica, debemos asumir como intuición estética la concepción de los Schlegel, Vico, Herder, o más modernamente, Benedetto Croce. Desde semejante posición es posible una adecuada "comprensión" de la estética barojiana (33).

En este punto parece conveniente esclarecer, incluso con ayuda de la Psicología, la naturaleza de las emociones (la imaginación es compañera suya), pues son constitutivas de la intuición estética que subyace al fenómeno artístico. Sin embargo no proseguiremos, ahora, este estudio por ahí, pues ello tendría que ver, más que con una refutación del formalismo, con esa aproximación al "eidos" estético que, sin ser buscado, aparece siempre al final de estas cuestiones.

II.2.1.3. El intento de construir una axiología.

Cuanto se ha venido diciendo en los últimos párrafos huye del formalismo pero no renuncia a ejercer una valoración de las formas, busca, por tanto, el valor estético en aquellas formas sensibles que mejor manifiestan la conciencia de vivir. De alguna manera se intenta construir una axiología de la vida, una teoría de la actitud de valorar más que de los valores en sí, de la cual se debe excluir, por tanto, toda sistematización definitiva de éstos, no así una descripción de los modos de buscarlos, de su formulación provisional en un cierto sistema axiológico. Se acepta, con ello, el ideal de "vida ascendente" que nos propone Nietzsche y en el cual alcanza su sentido más propio aquello del "superhombre" (34).

- Axiología radical.

El ideal Nietzscheano que se acaba de mencionar no es aséptico, ni lo pretende; Tampoco lo es la valoración constante de formas sensibles que supone el vivir; por el contrario, el valorar suscita nuevamente el vivir valorando, pues ambos constituyen un radical-existencial (ser ahí, ser-en-el-mundo). La asepsia, tanpreciada por la racionalidad técnico-industrial contemporánea, es abstracta, ahistórica, su ejercicio puede devenir en alienación; Por el contrario, el fenómeno artístico y su crítica, agrega valores, elige, progresa en su proceso, establece un horizonte axiológico radical, sin concesiones a un posible final del horizonte o

del proceso. Todo establecimiento de un valor lo es de la afirmación dialéctica (o si se quiere de su negación) de un contravalor... La vida, incluso, es un valor en función de la existencia de la muerte integrada en su proceso. En la axiología radical que promueve la conciencia estética, todos los valores-contravalores entran en el juego, en la constante e incluso contradictoria apuesta por la vida que supone elegir. El derecho a equivocarse es propio del hombre libre, aunque, como contrapartida, exige el deber de la autocrítica. Nada impide que, en el ejercicio de vivir, se elijan contravalores, pero ello deriva del riesgo que supone la perenne actitud de ponderar , muy sutilmente, la auténtica racionalidad de la conducta (verdad de la vida). En este criticismo se encuentra la inapelable vocación teórica del arte, como nos lo recuerda T. W. Adorno (35).

Semejante axiología no desnaturaliza la capacidad humana de valorar, sino que se constituye en su más auténtica expresión. La voz griega "axios" denota, justamente, lo que es valioso, digno de ser honrado y, por tanto, excluye la normalidad, emparentando aquello que es elegido como valioso con lo distinto, lo excepcional de la vida cotidiana. La axiología radical propia de la "vida ascendente" que Nietzsche nos propone es, ante todo, una actitud axiológica .

- Una actitud axiológica.

La búsqueda de valores sólo es posible a partir de

la negación de un contravalor (lo que no significa que sea algo no-valioso, sino contrario a otro valor). No supone ello que todo lo diferente o novedoso deba negar lo admitido previamente, pero sí que la actitud de valorar es constante en la vida y que toda valoración es un acto de diferenciación del individuo vivo. Esta disposición no agota lo que podemos entender como actitud axiológica, se completa con la vertebración de las valoraciones que produce el sujeto en su creatividad y puede substantiarse en un sistema de valores, en una teoría moral o en una intuición estética que la represente. Lo fundamental no es cómo se substantie, sino el carácter indagador (y por tanto provisional y no dogmático) de su discurso o representación. Por lo que a este trabajo concierne, estudiamos una representación novelística de la actitud axiológica descrita que, en cuanto que realiza una evaluación de la conciencia vital de personajes y grupos humanos, es fronteriza de la moral. Ética y Estética aparecen inseparables en su actitud, ambas son axiológicas, creadoras de valoraciones.

Las posibilidades de la actitud axiológica ético-estética en la conciencia del Sujeto, aparecen cuando reflexionamos sobre el Nihilismo filosófico, fundamentalmente tras las sucesivas crisis de la razón puestas de manifiesto por la filosofía del siglo XX. La posición teórica que manifiestan estas líneas (su forma general de pensamiento estético), parte de la autonomía humana, hace de su autoconciencia un horizonte vitalista, por cuanto que en el valorar no hay más valor

absoluto que el ejercicio de vivir. Podemos decir que la propuesta ético-estética mencionada, fundamenta su actitud axiológica en la búsqueda del imperativo categórico de la vida. Nunca queda del todo determinado el "eidos" de este imperativo, pero se establece una dinámica de búsqueda de su autenticidad moral que, sin duda, dignifica al Sujeto.

Nuevamente aparecen las cuestiones metafísicas, por lo que no se puede sostener una diferenciación radical entre éstas y las cuestiones estéticas. La vida es el conjunto y la máxima posibilidad de la sensación (aisthesis) y comprender su esencia es lo más valioso (axios) del conocimiento. Nótese la cercanía filológica de ambas voces griegas: La conciencia estética es una búsqueda de lo valioso que hay en la sensación (axiología estética) y ambas cosas, conciencia estética y sensación, nos remiten a un planteamiento metafísico y vitalista de la esencia (36).

II.2.2. ESTETICA Y METAFISICA DE LA VIDA.

La reflexión vitalista sobre las formas de la vida orgánica advirtió siempre una unidad o "continuum" entre éstas y las demás formas de la naturaleza, fundando en ello sus planteamientos metafísicos. En cuanto que las formas naturales en su conjunto son evolutivas, queda justificado ampliar el significado del concepto vida hasta la metafísica, superan

do cualquier reducción "biologista" que le reserve en exclusiva a las Ciencias de la Naturaleza. En último término la vida se identifica con el propio ser, eidos o esencia de lo real. La Metafísica adquiere, por tanto, un papel creador de paradigmas con el que interpretar los datos de la Ciencia Natural, dándoles así plena capacidad crítica y moral (37).

Ahora bien, en tanto que la Metafísica asume de este modo un papel hermenéutico, se acerca, interpretando las formas sensibles que reconocen y catalogan las Ciencias de la Naturaleza, a la Estética. La Metafísica transforma el significado empírico y positivo de aquellas en significados formales y, a su vez, a éstos, en significados morales encargados de buscar y sostener la "conciencia de la vida". Por eso la tarea de la Metafísica es Hermenéutica y no hay modo de fundamentar gnoseológicamente a ambas sino es en una "intuición estética" de las formas de esa conciencia. La vulnerabilidad de ambas (Hermenéutica y Estética), desde una racionalidad positivista, se vuelve fortaleza desde el momento en que su valor gnoseológico y epistémico es fundado en una acepción histórica y crítica del humanismo.

La unidad de Estética y Metafísica no significa un "totum revolutum" del discurso filosófico. Ambas facetas del mismo son formalmente diferenciables, al menos en su "tempo"; Sus propuestas finales establecen, siquiera provisionalmente, la actitud axiológica que se ha explicado más atrás, pero formulado de modo distinto: Como discurso sobre la esencia de

la vida (Metafísica) y como discurso sobre las formas de "conciencia de la vida", singularmente en los fenómenos artísticos (Estética).

Tal comunión de Metafísica y Estética establece, a causa de ese diferente "tempo" de sus correspondientes discursos, una dialéctica mutua en la que es el devenir más que el ser de la vida lo que se revela a la conciencia. Tal dialéctica es negativa, circunscribe el discurso metafísico a la transitoriedad de la experiencia estética y no al estereotipo intelectualista del concepto abstracto... Por eso a tales Estética y Metafísica les interesa mucho una crítica constante de la autenticidad de la experiencia humana (formas sensibles) (38).

Desde estos planteamientos se puede colegir la importancia de lo espiritual en ambas facetas de la Filosofía. Entendamos, en este contexto, espíritu como la "conciencia de la vida" que se ha mencionado y como espiritual los "procesos factoriales" que la promueven y, a la vez, de ella se derivan. Lo espiritual es, por tanto, una conciencia crítica, la negatividad dialéctica de la experiencia sensible, la transformación de ésta en "praxis estética" (39).

II.2.2.1. La Estética refugio de la Metafísica.

Planteamientos similares a éstos que acaban de exponerse, le llevan a T.W. Adorno a reflexionar, en un magnífico texto, sobre el hecho notorio de que, en la Filosofía actual, la Metafísica desemboca o se difumina en posiciones estéticas. En dicho texto se da un repaso a la conciencia estética que suscita el ejercicio del arte y se examina la aspiración artística de la Metafísica actual. Asistiríamos, así, a un enriquecimiento de la conciencia vital en nuestra cultura si, según se ha explicado más atrás, se respetase ese particular "tempo" de los respectivos discursos metafísico y estético. No siempre es así, y el origen de la tendencia estética del pensamiento metafísico contemporáneo debe buscarse en la insatisfacción que, a muchos autores, produjeron las posiciones idealistas, racionalistas y materialistas, preponderantes hasta finales del siglo XIX (exceptuando algunos momentos del primer romanticismo, Schiller o Fichte, por ejemplo): El intelectualismo fundamental de aquellas doctrinas (incluso con la negación de la propia Metafísica, tal como lo hacen el Marxismo y el Positivismo), es incapaz de explicar la rebelde experiencia vital del Sujeto. Al subsumir en absolutos abstractos (Espíritu, Razón, Materia) lo subjetivo y lo objetivo, lo universal y lo particular, en especial al tratar el fenómeno artístico, se olvidan del valor de la experiencia : Esta actúa subjetivamente y se objetiva , no en la dialéctica de lo universal (los absolutos mencionados), sino en la de lo particular (la experiencia individual de la vida).

En esa objetivación aparece como "progreso" la hominización; En ella el Sujeto no se completa sino que se proyecta hacia el superhombre (se "humaniza") o bien se destruye, en uso de su autonomía. Cuando la Filosofía contemporánea, obligada por aquellas formas de pensamiento ha abandonado la Metafísica, no ha podido hacerlo de su necesidad, por lo que le ha sustituido entonces, a veces imperfectamente, por la Estética (40).

Una estética vitalista pretenderá, pues, la correcta simbiosis de Metafísica y Estética, otorgando a esta última un discurso con un "tempo" posterior a aquella, al menos formalmente. La grandeza de la segunda estriba en que es capaz de ejercer lo que le está prohibido a la Metafísica por los cánones epistemológicos. Su labor, sin embargo, parte de ellos y se manifiesta como una intuición, en las formas sensibles del arte, de las ideas de razón kantianas; No sustituye a la Metafísica, pero la Estética recobra la autoridad gnoseológica, que la Epistemología actual, con frecuencia, niega a esta última. La especulación teórica debe ejercerse posteriormente a los datos de la ciencia natural, pero su medio de expresión más convincente será el del Arte. La Estética no se confunde con el discurso puramente metafísico, es consciente de su precariedad epistemológica, pero no elude el espanto humano por la nada; En vez de aceptar resignadamente ante ella sus límites, nos consuela jugando con las formas sensibles; El resultado no "explica" los fenómenos, los "comprende".

La provisionalidad del arte, su constante búsqueda, manifiesta todo lo anterior. La radicalidad moral de su ejercicio nace de ese vínculo sutil que mantiene con la Metafísica; Necesita para sobrevivir, autonomía, clarividencia, escepticismo... La conciencia ética y estética de la Metafísica.

La obra barojiana no nos presenta un discurso metafísico tradicional, a pesar de ser, según confesión del propio Baroja, la Metafísica lo que más le atrae de la Filosofía; Llega a plantearse, en este sentido, una metafísica de la vida desde la reflexión del papel que, en ella, tienen las actitudes nihilistas, el vértigo, el dolor, la muerte, el desarraigo, anticipándose a concepciones estético-filosóficas del existencialismo. Realiza, también, la obra barojiana, una auténtica reflexión metafísica sobre la vida cuando refleja las actitudes creativas, críticas, apasionadas por la acción, antidogmáticas, ilustradas o proteicas de muchos de sus personajes; Advertimos en ellos la otra cara de su vitalismo, aquella que, abriéndose a Nietzsche, trata de superar el pesimismo schopenhaueriano (41).

II.2.2.2. Dialéctica del conocimiento estético.

Destacados teóricos del arte en el presente siglo (por ejemplo Dombrowsky, T.S. Elliot, Kandinsky y otros), atribuyen a la praxis estética un especial valor gnoseológico-

co; El modelo de intuición que nos ha ocupado páginas atrás es el principal componente de ese valor. Inaugurado por los románticos, equipara la experiencia estética a una intuición que aprehende el hecho de la existencia. Este se constituye como dialéctica radical (es decir nunca positivizada, "negativa" como la denomina T.W. Adorno) de las formas sensibles. Cuando Schopenhauer afirma que la intuición es la cosa misma debemos entenderlo de ese modo... indudablemente tal identidad es la consagración de la Estética, especialmente intuitiva, como forma de conocimiento. En calidad de tal, la praxis estética forma parte del proceso hermenéutico preciso para "comprender" la vida. El esfuerzo de los Ingarden, Gadamer, Ricoeur, Apel, Adorno e incluso Habermas, por revitalizar la cultura contemporánea abriéndose a la Metafísica desde la dialéctica estética del pensamiento, supone una búsqueda, quíerese o no, de la conciencia de vivir perdida o en trance de perderse. Se trata, posiblemente, de sucesivos esfuerzos por construir el nuevo hombre que deseara Nietzsche... y Baroja (42)

II.2.3. ACERCA DEL ESTETICISMO.

A estas alturas del estudio se necesita una reflexión sobre el esteticismo que pudiera traslucir cuanto se viene explicando. Se precisa además, porque, en nuestros días, son frecuentes las descalificaciones, por esteticistas, de

ciertas posiciones filosóficas que por ello, además, son tachadas de reaccionarias. Estas descalificaciones salpicaron, alguna vez la obra barojiana.

El esteticismo debe ser entendido como la búsqueda, en la actividad humana, de un absoluto artístico, sea como valor supremo de una axiología moral o de una axiología estética ("ars gratia artis").

Para discernir hasta qué punto el concepto o factor de "lo estético" manejado en este examen de la obra de Baroja, participa de tal esteticismo, recordemos la distinción entre "hecho artístico" y "conciencia estética" que se hizo páginas atrás, pues es fundamental: El primero es un fenómeno histórico reconocido como tal socialmente, pero cuya legalidad artística sólo se afirma en la decantación crítica de un yo trascendental, no en la exclusiva materialidad sociológica. Es reconocido como artístico en cuanto que, trascendentalmente determina una "conciencia estética". La segunda aparece como resultado de un "proceso factorial" (esa decantación crítica del yo trascendental). Ella es la genealogía del "hecho artístico"; Si desaparece el proceso factorial que la conforma desaparece aquel y subsiste un fenómeno de otra naturaleza o si se quiere, de menor autenticidad vital: Manipulación, propaganda, alienación ideológica, etc... La posición esteticista que pudiera corresponder a cuanto se está diciendo aquí, por el contrario, tiene que ver con la búsqueda de una praxis estética o construcción de un yo trascendental estético en el

que se encuentran, inevitablemente, valores morales: La dignificación de toda la actividad humana y el respeto a la autenticidad de su búsqueda de la vida, por ejemplo. La meta de todo ello es un "desideratum" difuso en una nueva civilización de la que la experiencia estética es pionera y que, quizás, no es posible determinar positivamente (convertir en utopía). Su construcción mediante la praxis estética trata de dar sentido al "ahora" en su relación con el "antes", fundamentando en ello la autonomía moral posible. Manifiesta el arte, así, una desesperanza lúcida, constantemente transgredida en su propia praxis; Expresa con sus formas un vacío interior que no se niega, a pesar del "desideratum" moral que conlleva. Al proceder en contra de cualquier absoluto artístico y, por tanto, en contra de cualquier deformación esteticista, enaltece su función crítica, aboga por la convivencia y la tolerancia, el artista se aleja del papel de sátrapa de un orden estético determinado y colabora en el sostenimiento de los valores que ha producido la conciencia estética en la Historia, así como en la transformación de los aspectos más indignos del absurdo que, con frecuencia, domina y destruye el arte de convivir (43).

Se han sugerido más atrás los esfuerzos de la Filosofía actual por encontrar salidas al nihilismo inevitable, anunciado por Nietzsche, que ronda estos planteamientos. No es fácil, pero sí imprescindible. Ello es lo que nos permite revitalizar la conciencia estética, como elemento

de un nuevo horizonte ilustrado que continúe el esfuerzo por sacar al hombre de su minoría de edad. En semejante tarea tienen cabida, también, todas aquellas formas de pensamiento que han agregado valores, en la Historia, a tal conciencia estética. No es posible, sin embargo, que nadie, ni autor ni época pasada, asuma la totalidad de los valores humanistas, es decir que sea, de un modo dogmático, excluyente de los demás (44).

II.2.3.1. Un nuevo "Marco institucional".

La construcción de la conciencia estética que subyace en la obra barojiana y en general en el vitalismo, preludia, de algún modo, lo que Habermas denominará más tarde "pragmática universal", es decir, el deseo de constituir una situación ideal de habla que haga posible la auténtica intercomunicación humana. Habermas pretende fundamentar así la posibilidad de un lenguaje moral, pero, dados los planteamientos aquí expresados, podemos hacerlo extensivo a la posibilidad de un lenguaje estético, correlato imprescindible del lenguaje moral. Con la situación ideal de habla que propugna el filósofo alemán, sería posible una claridad semántica y sintáctica que, como modos de intuición básica del sujeto, permitieran, desde la experiencia estética, la comunicación humana, la agregación de valores. Tal situación ideal sería un "armazón básico de cohesión social", justamente en la praxis

del arte. Se intenta con ello evitar la decadencia cultural que, en muchas ocasiones, acompaña a la unidimensionalidad de la razón tecnológica contemporánea. Los "subsistemas de acción racional" que rigen el ejercicio de la vida cotidiana, nunca desestimados por el vitalismo ni por Baroja de modo doctrinario, se legitimarían, así, estéticamente en un nuevo "marco institucional" (45).

Es indudable que el "marco institucional" del capitalismo tecnológico, cuyas carencias en el campo de la comunicación crítica y participativa de los ciudadanos y de los grupos sociales (de la libertad en suma) son conocidas, no permite demasiada conciencia estética; Sin embargo los "subsistemas de acción racional" que lo componen tienen capacidad técnica para modificarse, en función de ese nuevo "marco institucional" que precisa la especie humana en su conjunto. Si podemos hacer estas conjeturas al final del siglo XX, encontramos que también las hizo Baroja en sus comienzos, como veremos luego; A partir de ellas podremos entender mejor cómo conjugó sus posiciones filosóficas de carácter vitalista con su alta valoración de la ciencia como forma de conocimiento.

Cuanto venimos diciendo implica que nuestra sociedad, como en su día deseó Baroja para la suya, debe desandar el camino que ha llevado a muchas personas y grupos humanos a la a-culturación, las migraciones masivas, la disolución de la capacidad comunicativa del trabajo, la despolitización

a-crítica y alienadora o la incomprensión de las normas de interacción socio-lingüística.

II.2.3.2. Contra el dogma positivista y tecnológico.

Semejante labor supone una denuncia y un compromiso del sujeto histórico necesariamente estéticos (en las formas): La "conciencia estética" que se precisa no es un esteticismo reaccionario porque atente contra la racionalidad positivista, incluso en su propia construcción social con la que debe ser dialéctica, sino que es una construcción progresiva del valor de la libertad, una lucha contra el nuevo dogma esteticista del positivismo (la utopía del consumo, el gobierno de la moda, el control de las masas, la alienación comercial del arte, la constitución de fenómenos artísticos que sirvan para la legitimación del autoritarismo, la superficialidad, etc...). La conciencia estética se alza , pues, como una reivindicación del ejercicio individual de la valoración, como una crítica del neoformalismo que vicia la creación libre del arte en nuestros días. Esta nueva modalidad del esteticismo debe ser denunciada, por su preponderancia histórica en los tiempos que corren, ya que consagra un universo de formas cerrado como legitimidad estética, en vez de agregar nuevos universos en una pragmática universal, abierta y escrutadora, como deseaba Habermas. Todos los vicios academicistas que ha deshecho la conciencia estética a lo largo de la Historia del

Arte pueden renacer bajo el nuevo esteticismo positivista que, desde su tecnificación instrumental, impone su unidimensionalidad hermenéutica a los fenómenos artísticos.

Se debe reclamar, por tanto, el "ars gratia artis" (el arte por el arte) aunque, a diferencia del Idealismo, no deba ser un absoluto anulador de los hechos que, pretendiéndolo, no lo alcanzan. Lo estético no es un aspecto inferior de la vida (Kierkegaard), ni un subproducto de la historia o una falsa conciencia ideológica de la clase dominante (Engels), ni el propio conocimiento científico (Comte), sino cultivo, en las formas sensibles de la naturaleza, del espíritu (conciencia de vivir) (46). Huyamos de toda objetivación excluyente de tales formas, a la hora de expresar la vida en una plástica lingüístico-formal o físico-espacial... Búsquese tan sólo la forma pura, la intuición de la vida. Asumamos con Oscar Wilde o Gabriel D'Anunzio que lo estético es la máxima expresión de la naturaleza vital del sujeto; Encontraremos que ello no es posible sin la búsqueda de la autonomía... De la libertad que parece, en muchos, un fetiche esteticista (47).

II. 3.

LO VITALISTA

Por los mismos motivos que ha sido preciso explicar qué podemos entender por "factorial" y "estético", debemos detenernos ahora en explicar el alcance que, en una aproximación a la estética barojiana, podemos dar al término "vitalista".

Dos acepciones generales tiene el término mencionado, una referida al aspecto biológico de la reflexión sobre la vida y otra al estrictamente filosófico. Resulta difícil, empero, desligar absolutamente a ambos ya que la investigación biológica conlleva siempre unas premisas y unos corolarios filosóficos inevitables, sin los que aquella dejaría inconclusa su función epistémica (48). Aunque no se desea prejuzgar el desarrollo posterior de este apartado, hay que declarar de antemano que lo vitalista, tal como queda aplicado a la obra barojiana, conviene sobre todo a la acepción filosófica del término y más precisamente a aquella acepción filosófica que, de modo general y en opinión de Ortega y Gasset, "no acepta más modo de conocimiento teórico que el racional, pero cree forzoso situar en el centro del sistema ideológico el problema de la vida que es el problema mismo del sujeto pensante en ese sistema" (49).

Detallemos, sin embargo, con mayor amplitud la significación del término "vitalista", para ver hasta qué punto esta afirmación de Ortega tiene sentido en el conjunto de la Filosofía reciente.

II.3.1. LO VITAL Y LO VITALISTA.

Se debe distinguir, antes de nada, estos términos pues, dado que a la obra barojiana le convienen ambos, su discernimiento nos ayudará a comprender mejor porqué denominamos del segundo modo a los factores estéticos que la conforman.

II.3.1.1. Lo vital.

Entendamos por vital todo aquello que constituye una aparición o fenómeno de la vida y entendamos por vida, siquiera provisionalmente, la conciencia de los procesos de nacimiento, desarrollo, reproducción y muerte, sea de modo perentorio o permanente. Queda pues constreñido "lo vital" a todo aquello que expresa la vida y, al tiempo, es experiencia singular y subjetiva.

Desde este punto de partida ninguna obra humana se escapa al calificativo de "vital", aunque su grado de

participación en él sea muy distinto. Así, la obra de Pío Baroja, constituye un fenómeno vital en cuanto que manifiesta lo más conocido de la acción y del devenir de su autor, destacando la fuerza con que ambos elementos del desarrollo de su vida quedan reflejados en tal obra. Cada vez que examinamos la obra barojiana nos resulta difícil eludir alguna pregunta, conjetura, suposición o dictamen sobre la personalidad de su autor; Decimos por eso que es una obra "vital".

Avancemos algo más y percatémonos de que todo lo vital genera experiencia de la vida (con mayor o menor fuerza según su grado de vitalidad o capacidad de expresión), fuera del sujeto histórico que lo produjo un día. Por ejemplo, la obra de nuestro novelista es una incitación al sentimiento, al raciocinio, a la crítica, al consuelo, etc... en cualquier caso al diálogo. Tal incitación es hecha, previamente, a quien toma la decisión de leerla, constituyendo, sin duda, una concausa de la experiencia singular y subjetiva de la vida en el lector (de sus manifestaciones intelectuales, lúdicas, estéticas, afectivas, etc...). Significa esto que toda experiencia singular y subjetiva, en cuanto que es vital, tiende a lo universal y a lo objetivo (no precisemos más esto por ahora) y que encuentra en la intercomunicación (el lenguaje) el mejor instrumento para lograrlo. La fuerza o la capacidad expresiva con que lo haga determina, a la postre, su vigencia histórica y su capacidad de conformar la cultura. La posición teórica, forzosamente interpretativa, que manifiesta esta acepción de lo vital es "vitalista".

II.3.1.2. Lo vitalista.

Entendamos, por tanto, como "vitalista" la propia actitud filosófica, sea cual fuere su discurso; Lo es en especial aquella que ha configurado, ya en los siglos XIX y XX, distintos discursos morales, estéticos, metafísicos y gnoseológicos sobre la vida. El que más nos interesa destacar, por su rastro en la obra barojiana, es el de la llamada "Lebensphilosophie".

Tanto la actitud vitalista general de la Filosofía como su discurso vitalista en particular, son complejos de explicar pero su influencia en la sociedad y cultura europeas es notable; Por eso y porque, en el caso barojiano esa influencia nos interesa particularmente, tratemos de precisar los rasgos más sobresalientes de tales actitud y discurso. Con ello, además, no se elude la compleja explicación que se acaba de atribuir a ambos.

Observemos previamente dos cosas: La primera que, por lo dicho, podemos concluir que "vitalista" no se opone a "vital" y que, aunque distinto, lo incluye; Quiere decirse con ello que los rasgos de lo "vitalista" que vamos a examinar, forman lo más consciente de lo "vital" que hay en la Filosofía, algo que fué adecuadamente expresado por Ortega (50). La segunda que los rasgos de lo "vitalista" expuestos a continuación, se recogen en función de lo que la obra barojiana nos muestra de cercanía a ese discurso.

II.3.2.LA ACTITUD VITALISTA.

De acuerdo con lo dicho acerca de que lo vitalista es una actitud y un discurso, pasemos a considerar aquellos rasgos de lo vitalista que, en el quehacer vital de la Filosofía, determinan una actitud.

II.3.2.1.La perplejidad.

En primer lugar encontramos la antigua situación de perplejidad del filósofo y de la obra que produce. Se establece ante el yo, el mundo, la conducta... De hecho podemos caracterizar la Filosofía como un saber que busca expresar, con el mayor rigor posible en su discurso, la perplejidad humana. Tal es el primer rasgo de una actitud que, no sólo expresa el fenómeno de la vida, sino que intenta comprenderlo y hacerlo consciente. La disposición perpleja del filósofo, por tanto, es guía y forma de la conciencia vital que, a lo largo del devenir del saber, se conforma. Los modos de expresión de la perplejidad lo son de la conciencia y en ellos residen todas las etapas y grados evolutivos de la cultura: Allí anidan la Religión, la Metafísica, la Ciencia (esos tres estados de que nos habla Comte), el conjunto de la Filosofía, su variada y sorprendente hermenéutica de la experiencia de vivir: "En toda posición filosófica hay, consciente o inconscientemente, una actitud perpleja y vitalista, es decir una aparición o fenómeno de lo vital que se formaliza, una

manifestación subjetiva y singular que tiende a lo objetivo y a lo universal con mayor o menor éxito.

Pero si la situación perpleja de la Filosofía es una actitud vitalista, lo es porque el objeto de esa perplejidad en la que indaga, es la experiencia de vivir y, en ella, el estatuto y los vínculos existentes entre lo orgánico y lo inorgánico, lo físico y lo espiritual, lo real y lo aparente, el ser y el devenir, el objeto y el sujeto, lo ordenado y lo caótico, lo apolíneo y lo dionisiaco, el yo y lo otro, la razón y el caos, la conciencia y la nada... Formulaciones diversas todas ellas de una misma experiencia confusa y primigenia: La de vivir en el mundo, que es lo dado a la perplejidad.

Una rapidísima ojeada a la Historia de la Filosofía nos muestra que esta actitud vitalista se "revela" y se "rebela", en numerosas ocasiones, buscando su explicitación en un discurso, casi siempre, inconcluso y malogrado. La revelación y la rebelión de la vida (de Dyonisos interpreta Nietzsche) adquiere, en determinados momentos de la Filosofía Antigua y del Renacimiento, una expresión filosófica que, en sentido distinto del actual, se ha calificado con frecuencia como vitalismo: Así, la frecuente tendencia de los filósofos griegos a establecer doctrinas que interpretan el cosmos en analogía con los seres vivos, en especial con el hombre (51). Así, la disposición renacentista, de los dos Helmont o Paracelso, de concebir lo material en movimiento de espiri-

tualización ("animado") y lo espiritual en estado de organización (como si de un cuerpo más, aunque no material, se tratase) (52). Así, los esfuerzos de Leibniz y los Platónicos de Cambridge por interpretar, con dificultad dentro de la tradición cartesiana, el hecho de la vida sin acudir exclusivamente al Mecanicismo. Así, en discursos filosóficos deudores de éstos, las diferentes formas larvadas de vitalismo cuya presencia denuncian Toulmin y Goodfield en los momentos más importantes del Mecanicismo y Racionalismo modernos (53). En la Filosofía Contemporánea las posiciones neovitalistas, más o menos identificables o coetáneas con la "Lebensphilosophie" de los Uexküll, Driesch, Haldane, E.S. Russell, Bertalanffy, Misch, Häberlin, Dilthey, Simmel, Troelsch, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson u Ortega, manifiestan ya un discurso vitalista propio que, como es evidente, es de por sí la más genuina actitud vitalista de la Filosofía; Sobre ellos incidiremos más adelante.

Observemos, dentro de esta panorámica breve de la actitud vitalista en la Historia de la Filosofía, el hecho de que existe tal actitud incluso en aquellos discursos no vitalistas que han pretendido polemizar con el Vitalismo (y tomemos éste en su más amplio sentido filosófico). El caso del Racionalismo puede ser esclarecedor: El reconocimiento cartesiano del valor de la duda, aunque sea como forma de conciencia para su posterior destrucción metódica, o la búsqueda de las "propiedades" mecánicas de la "res extensa" y mentales de la "res cogitans", o el deseo general de una

"Mathesis Universalis" o "More Geométrico" como explicaciones primarias del movimiento racional, delatan una necesidad teórica de la fuerza vital que se ignora. En general, el partir de la perplejidad de la duda para, tras un arduo esfuerzo, no salir de ella absolutamente, denota, en los racionalistas, una ingente manifestación vital, un desarrollo magnífico de la actitud vitalista de la Filosofía (54).

En cuanto que esto se produce dentro de una importante polémica filosófica desde el S. XIX hasta hoy y en cuanto que la no aceptación de este presupuesto vitalista por parte del Racionalismo, se corresponde con una consolidación del Mecanicismo y del Materialismo en la cultura contemporánea (situación frecuentemente recogida por la obra de Baroja), estamos en disposición de comprender el discurso vitalista que enmarca a nuestro escritor y la perplejidad intelectual en que se fundamenta (55).

II.3.2.2. El inconformismo.

Un segundo rasgo de la actitud vitalista que nos ocupa es el inconformismo o rebeldía del discurso filosófico. Aunque es una consecuencia de la perplejidad no debe confundirse con ella. El discurso filosófico, aún procediendo de la situación perpleja del filósofo, puede llegar a extremos importantes de conformidad, de incardinación en un sistema teórico y político (Descartes o Hegel por ejemplo) pero la

preexistencia de la perplejidad vital sobre él acaba transgrediendo aquella conformidad y este discurso, sea por obra de su propio creador (!Cuántas veces la Filosofía finge para sobrevivir!), sea por obra de sus sucesores (¿Qué sistema no tiene su legítima antítesis?). La perplejidad vital de la Filosofía puede producir conformidad o rebeldía en el discurso filosófico, pero sólo la última de estas actitudes perpetúa el hecho vital y substantivo de la Filosofía, constituye por sí mismo un rasgo de su actitud vital. En ella encontramos una médula fundamental de la conciencia histórica y estética de nuestra tradición cultural: La pasión por la libertad. Tener conciencia de vivir es rebelarse contra lo predeterminado, contra el destino inevitable, contra las condiciones físicas y sociales que constriñen la experiencia humana a ser una experiencia de lo que ha de morir (56).

No se trata, con estos razonamientos, de buscar una reconciliación artificial entre las posibles contradicciones dialécticas de lo real, sino de formularlas todas en su más pura fenomenidad (aparición), la fenomenidad de que constituyen hechos vitales. El debate de ideas que nos depara la Historia de la Filosofía es posterior al fenómeno de la vida; En él podemos oscilar entre la Razón o la Mística (por citar dos extremos tópicos de ese debate) y además debemos hacerlo de modo necesario, eligiendo, proponiendo, criticando, corriendo el riesgo de errar. Sin embargo, para que no se deslegitime moralmente la tarea filosófica, para que su resultado sea una agregación humanista de valores, no se debe

olvidar el hecho fundante de la vida sobre el que se construye todo discurso y que es fuente de toda verdad del conocimiento.

Desde esta posición ha argumentado lo mejor del Vitalismo contra la imputación, genérica y precipitada en muchas ocasiones, de irracionalismo y, por tanto, contra su supuesto carácter reaccionario. Como tal debe entenderse el distanciamiento frecuente que sostienen los filósofos vitalistas hacia todo tipo de dogmatismo, incluso el propio, incluso hacia aquel que, adquiriendo un falso ropaje escéptico, concluye en un abandono de la "tensión moral" de la vida, sea por el nihilismo vergonzante de la decadencia ("todo vale"), sea por el pesimismo de la autoaniquilación (57). También es posible, desde esta posición, una comprensión del lenguaje que evite a la Filosofía tener que callar, tal como concluye el "Tractatus" de Wittgenstein. La Filosofía puede mantener, en nuestra sociedad y cultura, su tradicional identidad perpleja y rebelde... Vitalista, siendo más una actitud o disposición a la praxis que una clarividencia, aún sin renunciar a conquistar ésta. En la reflexión filosófica posible hoy, adquieren especial relevancia las cuestiones estéticas y morales ya que son, antes que las gnoseológicas, metafísicas, epistemológicas y lógicas, las que manifiestan la actitud vital del discurso filosófico, su rebeldía (aquel carácter antropológico preconizado por Kant) y cualifican el vivir (58).

Dilthey considera que, a partir de esta filosofía

que hace de la vida su tema capital, es posible a la cultura y sociedad occidentales, superar epistemológicamente el relativismo filosófico y cosmológico que anidan en sus manifestaciones más decadentes. En opinión de Simmel tal reflexión filosófica sobre la vida es un paso necesario para llegar a una "interpretación" del ser. En cualquier caso encontramos en la creciente actitud vitalista de áreas cada vez más importantes de la Filosofía actual, una revalorización nietzscheana del vivir (por más que, a veces, tan sólo sea mero discurso abstracto). En ellas la perplejidad y la rebeldía juegan un papel creciente, aunque sin llegar a prevalecer sobre la propia lógica del discurso, tal como ocurre con frecuencia en Nietzsche. El desarrollo de esta dirección del discurso vitalista de la Filosofía, antiintelectualista y rebelde, será la principal fuente de sus problemas teóricos y políticos, así como de la grandeza moral que, en muchas ocasiones, alcanza (59).

II.3.3. EL DISCURSO VITALISTA.

A medida que los rasgos de la actitud vitalista de la Filosofía aumentan en complejidad y riqueza, se alumbra el "discurso vitalista" (60). En él los rasgos de "lo vitalista" son, históricamente y para la Filosofía, más precisos, identificándose, sobre todo, con una tradición del pensamiento contemporáneo: La "Lebensphilosophie".

La "Filosofía de la vida" producirá un lenguaje filosófico determinado que llamamos "discurso vitalista", en el que ha penetrado, con frecuencia, la crítica del Neopositivismo o de los diversos marxismos. Hoy en día estamos en disposición de diferenciar aquellos aspectos del discurso vitalista que, en su praxis, han quedado reducidos a "jerga" ideológica o "inflación" lingüística, de aquellos que han ejercido, por el contrario, una eficaz terapia crítica sobre otros discursos filosóficos excesivamente dogmáticos (en los que la perplejidad y rebeldía fundantes de la Filosofía habían decaído) y sobre determinadas praxis políticas y sociales consiguientes, alienadoras del Sujeto. A este respecto conviene reconocer a gran parte de la "Lebensphilosophie", junto a gran parte de la Fenomenología y del Existencialismo, la virtud de haber mostrado a la cultura occidental contemporánea otra dimensión del conocimiento, la hermenéutica, cuyo valor había quedado indebidamente postergado por el Materialismo y Positivismo. (61). No se ha investigado, por ejemplo, suficientemente la correlación que, dentro de la Antropología filosófica, pueda existir entre muchas posiciones del Vitalismo (Bergson u Ortega por ejemplo) y algunas posiciones epistemológicas actuales, por ejemplo de Kuhn o Lákatos (papel del "proyecto vital" que existe en todo conocimiento y es fundamento antropológico de la capacidad humana de establecer paradigmas científicos, por poner nuevamente un ejemplo) (62). Advirtamos, aunque sólo sea de paso, que el mejor Positivismo lógico (recordemos otra vez a Wittgenstein) se declara impotente para esclarecer todas las

variables del lenguaje (su juego) y por tanto de otorgarle un estatuto gnoseológico único. Si esta posición no constituye un fracaso filosófico es porque se trata de un sabio ejercicio de humildad intelectual que todos deberíamos imitar... Constantemente, en el conocimiento del fenómeno vital que envuelve al sujeto y al objeto, al yo y a lo otro, se precisa formular proposiciones incontrastables o no falsables., sin que por ello carezcan de significación. De otro modo sería imposible la conciencia, la unidad o dialéctica del yo (sea subjetivo o trascendental), en la que cobran valor significativo los conocimientos particulares que poseemos sobre el mundo psíquico, físico, social y sobre la memoria histórica; Es sobre todo en la praxis artística donde resulta más fácil constatarlo (63).

Dicho esto precisemos los rasgos del discurso vitalista que convienen a la obra barojiana , sin menoscabo del tratamiento que le podamos otorgar más adelante.

II.3.3.1. La naturaleza del fenómeno vital.

En primer lugar reconocemos el discurso vitalista en el esfuerzo filosófico por conocer la naturaleza del fenómeno vital. Su interés no se satisface con las soluciones exclusivamente biologists o con una crítica organicista al mecanicismo. Se busca, por el contrario y sobre todo ello, el "eidos" de la vida, iniciándose una tarea fenomenológica y

metafísica necesariamente inconclusa. El resultado es siempre una concepción de la vida como algo trascendente a la materia o a la razón (sea ésta orgánica, mecánica o providencial): La vida es lo fundante de lo real en todos sus niveles, materiales o espirituales y, en definitiva, lo que sustenta el objeto epistémico de las ciencias (sean éstas de la naturaleza o del espíritu). Si para Dilthey, como hemos visto, la vida es el "tema capital" de la Filosofía, o para Simmel la auténtica "expresión del ser", para Bergson es el impulso, "èlan", sobre el que se asienta la materia y su evolución.

Dicho esto, conviene precisar que, dentro del discurso vitalista, existe un esfuerzo constante por no convertir la Filosofía en expresión mística o discurso religioso, al menos prematuramente. Ello implica que, con frecuencia, los filósofos vitalistas o aledaños al vitalismo, procuran depurar las bases de partida de su discurso, manteniendo un talante crítico, en el que se huye de cualquier respuesta falsa o precipitada a la pregunta por el "eidos" vital y sus consecuencias morales (el caso de Nietzsche es paradigmático). En este empeño el discurso vitalista suele partir de un lenguaje biologista en el que advierte que no se agota la capacidad de preguntar por la vida. Por tanto no se identifica "vida" con "vida biológica" o "vida biológica" con "vida humana". Por el contrario parece constante la perplejidad con la que el discurso vitalista constata que, en el esfuerzo por esclarecer la vida, aparece siempre un "ideal de vida humana" como "telos" inevitable de toda vida. Es decir,

aparece un arquetipo cultural sobre la naturaleza (64).

II.3.3.2. La ruptura con el Mecanicismo.

El segundo rasgo de lo vitalista que confirma un discurso de esa condición, tiene que ver con la ya mencionada crítica de Max Scheler al Mecanicismo y Materialismo contemporáneos de raíz cartesiana. Se considera la posición mecanicista como conformadora de una cierta decadencia filosófica y se critica en ella una determinada posición epistemológica (un cierto paradigma), más que las conclusiones posibles de la observación racional; Además de su principal mentor en el S.XX, podemos observar esta crítica en Dilthey y en el propio Nietzsche. El núcleo de esta ruptura con el Mecanicismo lo expresa Scheler así:

" El ser viviente no es máquina, ni conjunto de instrumentos útiles. La vida es un fenómeno primario que tiene valor substantivo y posee una técnica vital substantiva distinta de la técnica de un instrumento útil"(65).

La crítica vitalista al Mecanicismo presenta las siguientes variables:

a- Los procesos de crecimiento y desarrollo son algo más que tendencias de conservación, son búsquedas de una

"entelequia", de una totalidad causante del movimiento individual y de su regulación ("causalidad total", "causalidad entelequial" o "causalidad orgánica", tal como lo denomina Driesch). Los procesos vitales mencionados constituyen, de ese modo, la expresión de una regulación de energías que, en opinión de Mittasch, incluye las físico-químicas (66).

b- El organismo corpóreo de un ser vivo, en especial el del hombre, es un soporte activo de fenómenos vitales que le trascienden. Tales fenómenos están "fundados en" una categoría de lo real inferior, que es la materia orgánica, aunque no están "determinados" por ella (N. Hartmann) (67)

c- El órgano no solo es un instrumento mecánico formado a partir de la materia inerte sino que, además, es un "interés", una búsqueda de autorrealización de la materia. La función es correlativa al órgano, en él la materia es praxis vital (68).

d- Lo viviente no es un conjunto resultante de la agregación mecánica de las partes materiales que lo componen, es una tensión, una tendencia de la materia en virtud de la cual ésta se organiza y funciona (69).

e- Los organismos biológicos evolucionan dentro de una corriente evolutiva general de la naturaleza, en la que están implicados también los seres inorgánicos. Sea su sentido de carácter espiritual (Theilard de Chardin, Albert Vandel

entre otros), sea de carácter material (Julian Huxley), la vida está constituyéndose en un proceso evolutivo (prebiológico, biológico y postbiológico) que posee su propia dirección o sentido (teleonomía). Su conocimiento establece la constitución del hecho moral, tanto el que regula la relación del hombre con la naturaleza como con la sociedad (Darwinismo social) (70).

II.3.3.3. Un intento de fundamentación metafísica.

El tercer rasgo de lo vitalista que nos interesa observar es el intento de fundamentar una Metafísica de nuevo cuño, y por tanto una moral, que su discurso conlleva y esto aunque no se quiera, en ocasiones, reconocer. Se trata de una Metafísica concebida como interpretación última de los fenómenos biológicos o como crítica de los paradigmas científicos con que se interpretan. La disputa entre mecanicistas y vitalistas, a la que hemos aludido ya, manifiesta por su parte esa peculiaridad: Es imposible reducir los procesos orgánicos a procesos inorgánicos (físico-químicos). Por muy vinculados que estén ambos los primeros manifiestan "modos de ser", "principios rectores", "propiedades de comportamiento", que no son constatables con igual claridad en los inorgánicos. Las tesis de Schrödinger y, sobre todo, las de Jordan acerca de la imposibilidad de dar una explicación mecanicista al universo, desembocan en una reflexión, propiciadora de la Metafísica, sobre la conducta intencional, sobre su función y valor

epistemológico, más que en la búsqueda de procesos mecánicos, inequívocos, en la naturaleza. A partir de esta posición es precisa una reflexión sobre la libertad como fenómeno posible en la materia... Toda reflexión sobre la libertad desemboca fácilmente en la Metafísica.

Desde esta posición general, en la que la organización de los seres vivos manifiesta fundamentalmente su carácter vital y no sólo una compleja combinación de materiales químicos y fuerzas físicas, los vitalistas han ampliado su concepción de la vida y llegan a atribuir carácter vital a fenómenos inorgánicos y sociales, reforzando con ello su apertura a la Metafísica. El vitalismo de Paul Häberlin, de resonancias leibnizianas, representa en nuestros días el discurso vitalista que mejor ha estructurado esas posibilidades metafísicas. Nos habla de formas graduales de vida: Inorgánica (en la que prima la desorganización primaria de los fenómenos físicos), orgánica (en la que rige la organización de los fenómenos biológicos - organismos -) y humana (en la que rige la experiencia del yo y la intencionalidad) (72). Este planteamiento encuentra su fuerza y su cruz, su capacidad o incapacidad de convicción, en cómo se explique o interprete la conjunción de elementos químicos que procuran el paso de lo inorgánico a lo orgánico y en cómo se explique la naturaleza final de las fuerzas que conforman el universo y por las que aquellos se rigen. Monod, en estos años últimos, pone énfasis en un azar teleonómico; Anteriormente Lloyd Morgan o Chauchard hablan de "emergencia" y "evolución emergente" dentro

de un plan inserto dentro de la naturaleza y cuya descripción se precisa para coronar cualquier paradigma que dé sentido a los fenómenos del universo; La representación de este plan será necesariamente metafísica (73).

No es el momento de extenderse en las críticas que, por estos planteamientos, ha recibido el Vitalismo, ni en las contrarréplicas que, desde mediados de siglo, se producen con alguna frecuencia (por ejemplo la polémica Häberlin-Margenau), pero sí debemos reflejar la conclusión que, de este debate, obtiene E. Nagel, según la cual, si bien las posiciones del Mecanicismo biológico no están, ni mucho menos, desestimadas en la interpretación de los fenómenos vivos, queda claro también, que la explicación mecanicista no es la única posible y que, heurísticamente, el Vitalismo con sus implicaciones metafísicas es un planteamiento legítimo (74).

II.3.3.4. La reflexión sobre la cultura.

Un cuarto rasgo de lo vitalista como discurso que nos conviene observar, es su reflexión sobre la cultura, tomada ésta en su más amplio sentido (como conjunto de valores sobre la vida en la Historia humana, es decir, como realización histórica de la vida humana). En este marco el Vitalismo y el Historicismo han mezclado con frecuencia su discurso, adquiriendo, ambos, matices y variantes diversos (empirocriticismo, raciovitalismo, etc...). En general identifica este

modo de proceder del vitalismo, "vida" con "vida humana" y el proceso de su construcción y perfeccionamiento con el decurso de la Historia. La vida es por tanto, además de un "eidos", un valor fundante de la cultura y el núcleo central de su crítica. Su conocimiento es estético, nos muestra las formas de la vida; Su realización histórica, es el arte; Sus determinaciones particulares, las distintas disciplinas o saberes.

Con todo no se debe entender que los autores establecidos en los dominios del vitalismo o sus aledaños, por lo general, pretendan tener respuestas para todos los interrogantes de la Epistemología, la Moral, la Historia, la Sociología, etc... Sino que establecen en el estudio y valoración de la vida, su núcleo metafísico (se reconozca así o no) y, desde él, el estatuto y validez de los saberes particulares, la integridad crítica del lenguaje filosófico, en suma, el valor de toda reflexión global sobre la cultura. Desde ahí, emprenden una variadísima labor de crítica literaria, musical, historiográfica, sociológica, etc... En esta labor consideran al resto de las críticas sociales y culturales como elementos parciales de una crítica comprensiva general.

De modo especial son rechazados aquellos elementos de nuestra tradición cultural que suponen una estima del sometimiento ontológico a la muerte o de la "autoaniquilación" metafísica ante lo absoluto (Cristianismo, Idealismo absoluto, Pesimismo...o como declaraba Dilthey, Naturalismo, Idealismo absoluto e Idealismo de la libertad). Incluso aquellas

acepciones del vitalismo que no han llevado su apuesta moral por la vida hasta los límites de lo paradójico (aquellos que los existencialistas denominaron "lo absurdo"), han sufrido severas críticas dentro de la filosofía de la vida (es el caso, por ejemplo, de las críticas a que somete Nietzsche el pesimismo vital de Schopenhauer) (75).

Para finalizar esta parte de nuestro estudio, señalemos algo que, en páginas posteriores, se podrá pormenorizar mejor, que es la naturaleza peculiar del vitalismo barojiano, o si se quiere, la vigencia que todos estos planteamientos de lo vitalista, destacados aquí, tienen en su obra:

En nuestro novelista la cultura es, claramente, un ejercicio de la conciencia de vivir, y en él enhebra su reflexión moral. Procura Baroja, insistentemente, superar la nada donde desemboca la tradición racionalista y la sociedad burguesa, con la que tantas veces se confunde. No es fácil esa superación y no parece que el propio escritor estime que lo ha logrado... Pero lo intenta constantemente y en ello encuentra la dignidad moral, el consuelo, el frágil sentido de vivir que necesita. Tal intento es un cultivo recalcitrante de "formas", una apuesta estética y vital que, sin duda, expresa una actitud vitalista y conoce un discurso de este tipo.

El discurso vitalista que podemos reconocer en el novelista español (a través de unos u otros personajes, en

este o aquel argumento) revela diferentes planteamientos cercanos a cuanto venimos diciendo sobre lo vitalista. Señalemos los siguientes:

- Existencia de un principio o fuerza vital de la naturaleza, anterior a toda su mecánica, cercano a lo que por tal pueda entender, por ejemplo, Driesch. (76).

- Formulación de juicios morales a partir de las peculiaridades y modos de conducta naturales de los fenómenos biológicos, más que a partir de imperativos categóricos o deberes formales, recordándonos en ese particular algunos planteamientos de Hertwig (77).

- Concepción de la objetividad como un "proceso" vital-biológico, más que como un hallazgo de la razón. La crítica empírica, incluso cuando utiliza el rigor metodológico de la ciencia positiva, está sustentada en este proceso vital, es una forma de él y, en su ejercicio, denota el "progreso" inevitable de la vida. Nos recuerda esta posición teórica, indudablemente, el empirocriticismo de Avenarius e incluso el pragmatismo biologista de Mach (78).

De todos modos, lo que de vitalista advertimos en Baroja es más propio de un discurso filosófico estricto que de un discurso biológico con corolarios filosóficos. Destacan en el vitalismo barojiano las influencias de Bergson u Ortega, por ejemplo, pero sobretudo las de Schopenhauer y Nietzsche.

II. 4.

NOTAS AL CAPITULO II.

1. Cfr. BAROJA, P.: *Memorias. (Desde la última vuelta del camino)*. Vol.I. Ed. Planeta. Barcelona 1970.
pgs. 79 y ss.
Cfr. BAROJA, P.: *Juventud. Egotría*. Ed. Taifa. Barcelona 1987. pgs. 70 y ss.
Cfr. BELLO VAZQUEZ, F.: *El pensamiento social y político de Baroja. (Actas Salmanticenses. Estudios filológicos 225)*. Universidad de Salamanca 1990. Prólogo pgs.9-12. 53-54. 193-197.
2. Cfr. ADORNO, T.: *Teoría Estética*. Ed. Taurus. Madrid 1980.
pgs. 216 y ss.
3. Cfr. HUSSERL, E.: *Krisis der europäischen Wiesenchaften und die traszendental Phänomenologie*. Husserliana VI. M. Nihjoff. La Haya 1954. Pgs 190 y ss.
4. Cfr. HEIDEGGER, M.: *El ser y el tiempo*. Mexico 1951.
pgf. 32,44 y 65. Pgs. 166, 233, 351 y ss.
5. Cfr. SARTRE, J.P.: *La transcendence de l'ego*. Ed. Vrin. París 1965. pgs. 14 y ss.
Cfr. SARTRE, J.P.: *L'être et le néant*. Gallimard. París 1948. pgs. 18 y ss.
6. Cfr. WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Ed. Alianza. Madrid 1973. Confrontar la introducción

-
- de Bertrand Russell. pgs. 11-28 y las proposiciones nº 1,2,2.0121,2.0123, 2.021, 2.0211,2.212 y 2.022.
7. Cfr. FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*. Ed. Alianza. Madrid 1982. Voz: HECHO.
8. Cfr. WHITEHEAD, A. N.: *Progreso y realidad*. Ed. Losada. Buenos Aires 1956. Segunda parte, cap. X. Sec. 5a. pgs.292-294.
9. Cfr. SARTRE, J.P.: *Critique de la raison dialectique*. Gallimard. París 1960. pgs. 60 y ss.
10. Cfr. GARCIA MORENTE, M.: *Ensayos sobre el progreso*. Ed. Dorcas. Madrid 1980. Pgs. 49-67.
- Cfr. HUSSERL, E.: *Ideas relativas a una fenomenología pura*. F.C.E. México 1962. Pg. 92, pgf. 41.
11. Cfr. MASLOW, A.H.: *Motivación y personalidad*. Ed. Sagitario. Barcelona 1975. Pgs. 136 y ss.
12. Cfr. LOPEZ QUINTAS, A.: *Metodología de lo suprasensible II*. Ed. Nacional. Madrid 1971. pg. 102.
- Cfr. LESSING, G.E.: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Ed. Orbis. Barcelona 1985. Trad. Enrique Palau. pgs. 48-52.
- Cfr. HEGEL, G.F.: *De lo bello y sus formas*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1969. Pgs. 40-41.
13. Cfr. LUKACS, G.: *Estética . La peculiaridad estética*. Ed. Grijalbo. Barcelona. 1966. Pgs. 274-275.
- Cfr. ADORNO, T. W.: *Teoría estética*. O.C. Pg. 14.
14. Cfr. ARISTOTELES: *Metafísica*. Ed. Gredos. (Versión V. G. Yebra). Madrid 1970. Lib.I. 982 b. Pg. 14.
15. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: *Eugenio D'Ors, cultura de institu-*
-

ciones. Rev. La ciudad de Dios. Vol.CXCVI. nº 3.
Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial.1983.
pgs. 479-481.

Cfr. D'ORS, E.: Nuevo glosario III. Ed. Aguilar. Madrid.
1949. Pgs. 60 y ss.

16.Cfr. ZAMBRANO, M.: Filosofía y poesía.(Obras reunidas I).
Ed. Aguilar. Madrid 1971. Pg. 124.

17.Cfr. ADORNO, T.W.:Teoría Estética. O.C. Pgs. 450-452.

18.Cfr. SCHOPENHAUER, A.: El mundo como voluntad y representa
ción. Ed. Orbis. Barcelona 1985. Lib.III. Pfs.30-33.
Pgs. 9 y ss.

Cfr. MARX, K.: Feuerbach, oposición entre las concepciones
materialistas e idealistas. Obras escogidas. Ed.
Progreso. Moscú 1978. Vol.I. Pg. 29.

19.Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. Ed.
Alianza. Madrid 1975. Pg.101.

20.Cfr. HABERMAS, J.: Ciencia y técnica como ideología.
Ed. Tecnos. Madrid 1984. Pgs. 96 y ss.

21.Cfr. KANT, E.: Crítica del juicio. Ed. Espasa Calpe.
Madrid 1977. Introducción Cap. VII. Pgs. 91-92.

22.Cfr. HEIDEGGER, M.: Introducción a la Metafísica. Ed.
Nova. Buenos Aires 1972. Pgs. 144-145 y 233.

23.Cfr. ADORNO, T.W.: Teoría estética. O.C. Pgs. 11-12.
Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. O.C.
Pgs. 91-92.

24.Cfr. GARCIA MORENTE, M.: Ensayos sobre el progreso. O.C.
Pgs. 95-100.

25.Cfr. ADORNO, T.W.: Teoría estética.O.C. Pgs 170-174 y

216-219.

26.Cfr. KANT, E.: Crítica del juicio. O.C. Pgs. 101-102 y 269.

27.Cfr. SHOPENHAUER, A.: El mundo como voluntad y representación. O.C. Lib. III. Segunda consideración, pfs. 34 y 35. Pgs. 16-20.

Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. O.C. Pgs. 100-101.

28.Cfr. BERGSON, H.: La evolución creadora. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1973. Pg. 36.

29. Debemos anotar la crítica Adorniana a la fundamentación Kantiana del juicio estético en el Sujeto. Considera Adorno que es un intento fallido. Sin embargo debemos admitir que el origen de los diferentes discursos filosóficos que han expresado una "estética subjetiva" (Schopenhauer, Nietzsche y el propio Adorno, entre otros) es la Crítica del juicio kantiana. Cfr. Teoría estética. O.C. Pgs. 216 y ss.

30. Entre los últimos destacan B. Tomasevsky, R. Jakobson o V. Silovsky; Entre los checos D. Cyzevsky y R. Wellek. Cfr. FERRATER MORA, J.: Obras selectas. Vol.II. Ed. Pgs. 214 y ss.

31.Cfr. ADORNO, T.W.: Teoría estética. O.C. Pgs. 171 y ss. y 220.

32. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: El pensamiento de Nietzsche. Ed. Cincel. Madrid 1986. Pgs. 78-81.

33.Cfr. CIORAN, E.M.: Contra la historia. Entrevista con F. Savater en el diario El País. 23 Oct. 1977.

-
- Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditaciones del Quijote*. Ed. Rev. de Occidente. Madrid 1960.
34. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: *El pensamiento de Nietzsche*. O.C. Pgs. 110-112.
35. Cfr. ADORNO, T.W.: *Teoría estética*. O.C. Pgs. 232-238 y 450 y ss.
36. Cfr. ZUBIRI, X.: *Inteligencia sentiente*. Ed. Alianza. Madrid 1980. Pgs. 127-132 y 284.
- Cfr. *ibid.*: *Sobre la esencia*. Ed. Sociedad de Estudios y publicaciones. Madrid 1985. Pgs. 417-18.
37. Cfr. SCHRÖDINGER, E.: *¿Qué es la vida?*. El aspecto físico de la célula viva. Ed. Tusquets. Barcelona 1988.
- Cfr. BERGSON, H.: *El pensamiento y lo moviente*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1976. Pgs. 35 y ss.
38. Cfr. ZUBIRI, X.: *Inteligencia sentiente*. O.C. Pg. 155.
39. Cfr. KANDINSKY, : *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral. Barcelona 1967. Pgs. 113 y ss.
- Cfr. ADORNO, T.W.: *Teoría estética*. O.C. Pg. 120.
- Cfr. BAROJA, P.: *Juventud. Egoatría*. O.C. Pg. 43.
40. Cfr. ADORNO, T.W.: *Teoría estética*. O.C. Pg. 445.
- Cfr. PIAGET, J.: *De l'Esthétique à la Métaphysique*. Ed. Nijhoff. La Haya 1959.
41. Con respecto a las actitudes nihilistas :
- Cfr. BAROJA, P.: *Las veleidades de la fortuna*. O.C. Pgs. 1270-74.
- Cfr. BAROJA, P. : *Los amores tardíos*. O.C. Pgs. 1371-77.
- Cfr. BAROJA, P.: *Vidas sombrías*. O.C. Pgs. 987-88.
- Con respecto a las actitudes que rompen con el pesimismo
-

-
- anterior y nos muestran un Baroja combativo y vitalista:
Cfr. BAROJA, P.: *Juventud. Egotetría*. O.C. Pg. 175.
Cfr. BAROJA, P.: *César o nada*. O.C. Pgs. 581-603.
Cfr. BAROJA, P.: *Los últimos románticos*. O.C. Pgs. 286 y ss.
Cfr. BAROJA, P.: *Aurora Roja*. O.C. Pgs. 303-306.
Cfr. BAROJA, P.: *Memorias I*. O.C. Pg. 166.
42. Cfr. MACEIRAS, M.: *La hermenéutica contemporánea*. Ed. Cincel. Madrid 1990. Pgs. 74 y 75.
Cfr. BERGSON, H.: *El pensamiento y lo moviente*. O.C. Pg. 101.
Cfr. BAROJA, P.: *Memorias I*. O.C. Pgs. 167-68.
Cfr. SHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad...* O.C. Pg. 24.
43. Cfr. ADORNO, T.W. : *Teoría estética*. O.C. Pgs. 175, 263, 288, 324, 326.
Cfr. BAROJA, P.: *Juventud. Egotetría*. O.C. Pgs. 24-26 y 62-65.
44. Cfr. BAROJA, P. : *Juventud. Egotetría*. O.C. Pg. 29.
Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: *Hombre, historia y cultura*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1983. Pgs. 31-33, 158-61, 172-76.
45. Cfr. HABERMAS, J.: *Conciencia moral y acción comunicativa*. Ed. Península. Barcelona 1985. Pgs. 19 y ss. 156-65.
46. Cfr. ENGELS, F. y MARX, K.: *Obras Escogidas III*. Ed. Progreso. Moscú 1978. Pg. 530.
Cfr. KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia*. Ed. Orbis. Barcelona 1984. Pgs. 92-93 y 98-105.
Cfr. COMTE, A.: *Discurso sobre el espíritu positivo*. Ed. Orbis. Barcelona 1984. Cap. II-II. Pgs. 124-28.
47. Cfr. WILDE, O.: *El retrato de Dorian Gray*. Prólogo del autor y consideraciones sobre su estética por Ramón
-

-
- Gómez de la Serna. Ed. Orbis. Barcelona 1982. Pgs. 33-41 y 51-52.
- Cfr. TORO, R. : Introducción y notas a Oscar Wilde. Ed. Alhambra. Madrid 1981.
48. Cfr. CORDON, F.: GENERALIZACION DE LOS PRINCIPIOS TEORICOS DEL DARWINISMO. Cuadernos del departamento de investigación del Instituto de Biología y Sueroterapia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. nº 1. Madrid 1961. Pgs. 7-20.
- Cfr. DIEZ NICOLAS, J.: EL CIENTIFICO Y EL INTELECTUAL EN LA SOCIEDAD INDUSTRIAL. Once ensayos sobre la ciencia. Fundación Juan March. Rioduero. Madrid 1973. Pgs. 181 y ss. Resultan especialmente interesantes las referencias que se hacen en este ensayo a Gérard de Gré, Morin, Merton, Scheler y Aron.
49. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: NI VITALISMO NI RACIONALISMO. El tema de nuestro tiempo. Ed. Rev. Occ. Madrid 1976. Pg. 175.
50. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: GUILLERMO DILTHEY Y LA IDEA DE LA VIDA. Revista de Occidente. nº 125. Madrid 1923. Pgs. 197 y ss.
51. Tal es, en nuestra opinión, el sentido del "arché" de los Jonios, de la "dynamis" aristotélica, de la distinción que efectúa también el Estagirita, entre "Zoé" y "Bios". Así mismo participa, de algún modo, de este sentido la concepción de "vida teórica", que heredara de Aristóteles la Filosofía helenística, como la mas alta manera de unión posible entre el "ente" y lo que le hace nutrirse,
-

crecerse, parecerse... Tal es el sentido, en parte, de la tradición neoplatónica (Porfirio, Jámbico, Siriano, Pseudodionisio) o de los Gnósticos, al concebir la vida como un movimiento entre la verdad y la inteligencia. También es perceptible esta actitud vitalista en las secuencias del Nuevo Testamento más abiertas al neoplatonismo, en las que se identifica, por ejemplo, "Logos" con "Vida" (Heb. IV.12). Encontramos esta actitud, de modo destacado también, en Proclo cuando manifiesta (*Institutio Theologica*, 101) que la vida es anterior a la inteligencia y que, por tanto, ella es el auténtico objeto del conocimiento.

Cfr. KIRK Y RAVEN : Los filósofos presocráticos. Ed.

Gredos. B.H.F. Madrid 1974. Pgs. 143-44.

Cfr. ARISTOTELES : *Ética a Nicómaco*. Versión de Pedro Simón

Abril. Ed. Orbis. Barcelona 1984. Lib.X. Caps. VII-VIII (1177a-1179b). Pgs. 143 y ss.

Cfr. AMSTRONG, A. H.: *Introducción a la Filosofía antigua*.

Ed. Eudeba. Buenos Aires 1980. Caps. III-IV.

Cfr. DODDS, E.R.: *Paganos y cristianos en una época de angustia*. Ed. Cristiandad. Madrid 1975. Pgs. 24-25.

Cfr. PROCLO.: *Elementos de Teología*. Ed. Aguilar. Buenos Aires 1965. Pgs. 117-118.

Cfr. SCHRÖDINGER, E.: *Mi concepción del mundo*. Ed. Tusquets. Barcelona 1988. Pgs. 27 y ss. y 124 y ss.

52.Cfr. CROMBIE, A.C.: *Historia de la ciencia desde San Agustín a Galileo*. Vol.II. Ed. Alianza. Madrid 1974. Pgs. 222-231.

-
- Cfr. PARACELSO.: Obras completas. Ed. Schafire. Buenos Aires 1965. Pgs. 16 y ss., 38 y ss, 299 y ss.
- Cfr. SCHRÖDINGER, E.: La naturaleza y los griegos. Ed. Aguilar. Madrid 1961. Pgs. 11 y ss.
- 53.Cfr. TOULMIN, S. et GOODFIELD, J. : El descubrimiento del tiempo. Ed. Paidós. Buenos Aires 1968. Pgs. 76-82, 91-92, 99 y 120-137.
- Cfr. DUMAS, M.N.: La pensée de la vie chez Leibniz. Ed. Librairie Philosophique J.Vrin. París 1976.Pgs 215 y ss.
- 54.Cfr. RABADE ROMEO, S.: Descartes y la gnoseología moderna. Ed. García del Toro. Madrid 1971. Pg.194.
- Cfr. CHOMSKY, N.: El lenguaje y el entendimiento. Ed. Seix Barral. Barcelona 1971. Pg. 159.
- Cfr. ZAC, S.: L'idée de la vie dans la philosophie de Spinoza. Ed. P.U.F. París 1963.
- 55.Cfr. SCHELER, M.: Das ressentiment im Aufbau der Moralen. Ed. Vittorio Klostermann. Frankfurt 1978. Pgs.
- L'Homme du ressentiment. Ed. Gallimard. París 1970. Pgs. 179-187.
- Cfr. BAROJA, P.: Los visionarios. O.C. Lib. VII. Pgs. 285 y ss. Sobre todo en los caps. IV-VII observamos cómo en la actitud del "Señorito", "Milagros" o el propio "Fermín" priman los sentimientos sobre cualquier doctrinarismo. La vida sobrevive, en medio del caos revolucionario, en el "compromiso moral" de los afectos, lo cual es enaltecido por Baroja.
- Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. O.C. Cap. IX, 6ª
-

parte. Pgs. 301 y ss. Obsevamos en las teorías de Hurtado sobre el amor y en su propia experiencia amorosa, la consciencia barojiana de que entre la "teoría" intelectual y la tendencia inevitable de la vida existe una separación que le llena de perplejidad... y que da fuerza dramática a la novela.

56.Cfr. ZAMBRANO,M.: Obras reunidas. (I). Ed. Aguilar. Madrid 1971. Pgs. 322-323.

57.Cfr. JIMENEZ MORENO,L.: Nietzsche. Ed. Labor. Barcelona 1972. Pgs. 145 y ss.

Cfr. ibid.: Hombre, historia y cultura. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1983. Pgs. 28-29 y 161 y ss.

Cfr. LUKACS, G.: Asalto a la razón. Ed. Grijalbo. Barcelona. 1968. Pgs. 324-72 y 385-97.

Cfr. ZAMBRANO, M.: Obras reunidas. O.C. Pgs. 255 y ss.

Cfr. DILTHEY, W.: Teoría de la concepción del mundo. Obras completas.F.C.E.México 1949. Tomo VII. Pgs.155 y ss.

Cfr. HORKHEIMER, M.: Teoría crítica. Montaigne y la función del escepticismo. Ed. Barral. Barcelona 1971. Pgs. 63-66.

Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. Ed. Alianza. Madrid 1975. Pg. 100.

Cfr. ibid.: Verdad y mentira en el sentido extramoral. Ed. Marte. Madrid 1988. Pgs. 27-31 y 47 y ss.

58. ADORNO, T. W.: Teoría estética.O.C.Pgs. 315,327,343 y ss.

Esta impresión reflejada en el texto es la que, de modo implícito, se obtiene de determinados pasajes de La filosofía de la lógica de W.O. QUINE, tan poco vitalista en su pensa-

miento. (Ed. Alianza. Madrid 1980). En este sentido es interesante reflexionar sobre lo que nos dice en las pgs. 66 y ss., 167 y ss. De modo explícito nos corrobora esta impresión el especialista en Filosofía del lenguaje José HIERRO SANCHEZ-PESCADOR, al hablar de Chomsky:

Cfr. HIERRO S-PESCADOR, J.: *La teoría de las ideas innatas en Chomsky*. Ed. Labor. Barcelona 1976. Pgs. 29-30.

Cfr. HUDSON, W.D.: *La Filosofía moral contemporánea*. Ed. Alianza. Madrid 1970. Pgs. 339-40.

59. Cfr. DILTHEY, W.: *Obras completas*. VII. O.C. Pgs. 216 y ss.

Cfr. ZAMBRANO, M.: *Obras reunidas*. O.C. Pgs. 264 y ss.

60. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: *VITALISMO CIENTIFICO Y FILOSOFICO EN EL S.XIX*. Rev. Antropológica. nº 1. Barcelona 1973.

61. Cfr. BOCHENSKI, I.M.: *La filosofía actual*. Breviarios del F.C.E. Madrid 1976. Pgs. 148-49.

62. Hagamos abstracción del debate previo sobre las múltiples interpretaciones del término paradigma, aún dentro de la obra de KUHN y de las convergencias de su doctrina con las de otros epistemólogos (G. BACHELARD, M. FOUCAULT por ejemplo) aunque en ambas reflexiones podríamos sustentar la sugerencia del texto. Entendiendo por paradigma la acepción genérica de modelo, podríamos explorar qué tipo de aspiraciones vitales o proyectos humanos se reflejan en cada paradigma científico conocido en la Historia de la Ciencia. Posiblemente encontraríamos en ellos una aspiración moral (vital por tanto) antes que una función epistémica... De todos modos no conviene olvidar que es mucha la distancia filosófica entre los KUHN,

LAKATOS o FEYERABEND.

63.Cfr. CENCILLO, L.: LA CIENCIA PRODUCTO HUMANO. Ensayo publicado en *Once ensayos sobre la ciencia*. Ed. Fundación Juan March. Madrid 1973. Pgs. 81-82.

64.Cfr. BERGSON, H.: *La evolución creadora*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1973. Pgs. 170 y ss.

65.Cfr. SCHELER, M.: *Das ressentiment im Aufbau der Moralen*. O.C. Pgs.

66.Cfr. DRIESCH, H.: *El hombre y el mundo*. Ed. Universidad Autónoma de México 1960. Pgs. 57-62.

67.Cfr. HARTMANN, N.: *Ontología V*. Ed. F.C.E. México 1963. Pgs. 42 y 370-74.

68.Cfr. BERGSON, H.: *La evolución creadora*. O.C. Pgs. 24-26.

69.Cfr. *ibid.*: *La evolución creadora*. O.C. Pgs. 212 y ss.

70.Cfr. THEILARD de CHARDIN.: *El fenómeno humano*. Ed. Orbis. Barcelona 1984. Pgs. 220-223.

Cfr. SPENCER, H.: *El individuo contra el Estado*. Ed. Orbis. Barcelona 1984. Pgs. 95 y ss.

Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: *La rebelión de las masas*. Ed. Orbis. Barcelona 1983. Pgs. 59-65.

Es preciso advertir que la citación reflejada en este particular, responde a ejemplos pertinentes a la postura filosófica sobre la evolución que expone el texto. Tal posición es genericamente atribuible al Vitalismo. No quiere decirse con esto que los autores citados sean, en el conjunto de su pensamiento, vitalistas, aunque su posición particular en este asunto sí lo sea. Tampoco quiere decirse que los autores citados deban ser calificados de vitalistas del mismo

modo y en el mismo grado.

71.Cfr. SCHRÖDINGER, E.: *Mi concepción del mundo*. o.c. pgs. 40-70.

Cfr. *ibid.*: *¿Qué es la vida? El aspecto físico de la célula viva*. Ed. Tusquets. Barcelona 1988. Pgs. 119 y ss.

Para Jordan la concepción materialista y mecanicista del universo no es posible sostenerla ni desde el punto de vista físico, ni desde el biológico; Los seres vivos forman unidades microfísicas paralelas a los quanta, no sistemas macrofísicos; debe sustituirse la Biología mecanicista basada en la concepción clásica de la causalidad por una Biología cuántica que asuma la existencia de una a-causalidad microfísica primaria.

72.Cfr. STEGMÜLLER, W.: *Corrientes fundamentales de la Filosofía actual*. Ed. Nova. Buenos Aires 1.967. pgs. 376 y ss.

73.Cfr. MONOD, J.: *El azar y la necesidad, ensayo sobre la Filosofía de la Biología moderna*. Ed. Barral. Barcelona 1971. Pgs. 30 y 128.

Cfr. CHAUCHARD, P.: *La creación evolutiva*. Ed. Fontanella. Barcelona 1966. Pgs. 49 y ss. y 119 y ss.

74.Cfr. NAGEL, E.: *Razón soberana y otros estudios de Filosofía de la Ciencia*. Ed. Tecnos. Madrid 1966. Pgs. 41-67.

Cfr. MARGENAU, H.: *La naturaleza de la realidad física*. Ed. Tecnos. Madrid 1970. Pgs. 23 y ss. y 77 y ss.

Cfr. *ibid.*: *La estructura de la ciencia*. Ed. Paidós. Buenos Aires 1968. Pgs. 363-372.

75.Cfr. NIETZSCHE, F.: *El crepúsculo de los ídolos*. O.C. pgs. 94-95 y pg. 120.

76.Cfr. BAROJA, P.: *El árbol de la ciencia*. O.C. pg. 168.

77.Cfr. *ibid.*: Los visionarios. O.C. Libro VII. Pgs. 285 y ss.

78. Es especialmente perceptible cuanto se dice si se observan los análisis barojianos de la Historia. En ellos la objetividad es un proceso constructor de la vida humana, no un juicio estereotipado, sincrónico en el que las experiencias son míseras o nobles. Adopta una actitud escéptica frente a los diferentes tipos académicos e ideológicos de historia. Su erudición, criticable si se quiere pero veraz, le lleva a huir de tópicos reaccionarios o liberales y buscar en los sucesos, como principal interés moral, la permanencia o la lucha por la vida. Por ejemplo, encontramos semejante postura en la visión apocalíptica del final de la Primera Guerra Carlista que describe en *Mascaradas sangrientas*, O.C. Pgs. 142-167.

III

GENESIS DE UNA ESTETICA VITALISTA:

LA HUELLA DE SCHOPENHAUER.

Después de la reflexión general que sobre lo factorial, lo estético y lo vitalista se ha realizado y con lo que puede determinarse el discurso filosófico desde el que se estudia la estética barojiana, procedamos a un estudio más específico de ésta. Los capítulos III y IV tienen tal intención. Lo primero que se hará es analizar su génesis alrededor del pesimismo donde se perfilan ya las raíces schopenhauerianas que la nutren. Posteriormente nos detendremos en los factores estéticos que, desde tales bases, le otorgan una personalidad propia.

III.1.

EL NACIMIENTO LITERARIO Y FILOSOFICO DE BAROJA ALREDEDOR DEL PESIMISMO.

No debe entenderse por nacimiento literario y filosófico de Baroja únicamente el cómputo de cuestiones estéticas y filosóficas presentes en sus primeras publicaciones, por el contrario es preciso referirse sobretodo a los inicios de creación literaria y reflexión filosófica del novelista vasco, a sus primeras experiencias de este tipo, pues es conocido el relativo desfase existente en él entre las fechas en que publica sus obras y las fechas en que las crea (1). Debemos por tanto situar nuestro interés analítico en los años que median entre 1890 y 1904, o si se quiere en los que van desde sus primeras experiencias literarias y la publicación de *La Busca*.

El conjunto de esta etapa literaria inicial muestra

el devenir de una experiencia estética que, caracterizada de modo nietzscheano, podríamos llamar dionisiaca. Existe en ella, cómo no, el atractivo de lo apolíneo, la necesidad humana de lo lógico, pero sabiamente depurado por el impulso vital del arte. Tal vez esta expresión pueda parecer un exceso romántico, pero conviene mantenerla pues su sentido filosófico, creativo y trágico, conviene sobremanera a la obra barojiana especialmente en estos momentos iniciales, constituyendo algo así como el impulso primero que le infunde personalidad y fuerza artística.

III.1.1. UNA OBRA VIVA Y VITAL. ETICA Y ESTETICA.

Observamos que los estudios realizados sobre la evolución barojiana, especialmente de sus primeros años, muestran por lo general que existe un despliegue de la personalidad de nuestro escritor en ella y que los elementos de carácter literario y novelístico se suelen vertebrar en torno a una reflexión filosófica, personalísima, extraña, heterodoxa incluso... Pero para cualquier vitalista, filosófica al fin y al cabo. En ella el pensamiento fluye por y para la acción transformadora, incluso revolucionaria, pero nunca tales pensamiento y acción serán, in extremis, racionalistas, ni se sujetarán a la inevitabilidad de la razón, sino a la de la vida. Encontramos que las obras barojianas de esta época son ya la experiencia estética de un sujeto que obra para legitimar la vida y que por tanto mediante ellas se

transforma, vive, como experiencia estética (2).

Empero, no entendamos por eso que nuestro escritor construya su obra solipsistamente, como recreación ociosa, mero esteticismo o formalismo; Antes al contrario, pretende crear una obra viva y vital, que desde su individualidad busca a los otros individualmente, por encima de todo convencionalismo. En tales circunstancias evolucionar en el propio pensamiento filosófico será vivirse, dignificarse, buscar la autenticidad dentro de las posibilidades que los otros nos otorgan (3).

Semejante despliegue filosófico, que en cuanto que es similar a la actitud y al discurso vitalista de la Filosofía estudiados en el capítulo anterior, podemos otorgarle el calificativo de vitalista, nos muestra que en su entramado estético, existe una profunda preocupación moral, que no moralizante, es decir desprovista de todo positivismo moral. Junto a elementos formales de singular importancia como son el estilo exacto y claro, la ausencia de retórica, el distanciamiento narrativo, la cercanía descriptiva, etc... se pretende encontrar una vida distinta, establecer un vínculo estético y moral en ella. Justamente aquí se constituye el inicio del itinerario filosófico posterior de Baroja.

Los estudiosos han examinado convenientemente la heteróclita mezcolanza de influencias literarias que producen el precipitado de la obra barojiana (Dostoyevski, Gorki,

Galdós, el folletín francés por ejemplo), pero han pasado más rápidamente de lo debido sobre las influencias filosóficas que caracterizan la preocupación estética y moral mencionada (4). No se encuentran motivos convincentes para ello, pues no existen dificultades materiales que lo impidan, mas bien ha existido un prejuicio antifilosófico en relación con la obra que nos ocupa, según el cual nuestro novelista representa una referencia filosófica secundaria y diletante dentro de la Generación del Noventayochó, siendo Azorín, Maeztu y sobretodo Unamuno, las figuras filosóficas por antonomasia representativas de ese grupo. Esto no es del todo así y recientes trabajos y estudios lo ponen de manifiesto (5).

II.1.2. DECADENCIA Y PESIMISMO FILOSOFICO.

Sea como fuere, para lo que nos ocupa ahora es de suma importancia estudiar los componentes e influencias filosóficas que laten en la primera producción barojiana. A tal fin constatemos que la reflexión de este tipo en Baroja se inicia con una percepción viva y vital (ética y estética) de la crisis finisecular del S. XIX. Particularmente en Baroja esta crisis presenta tres aspectos, o si se quiere, cristaliza en una triple percepción de la decadencia de la que va haciéndose consciente en la medida en que su reflexión es menos anecdótica y mas documentada: La crisis social y política de la Restauración, la crisis histórica de España en el concierto internacional y la crisis cultural de Europa o

crisis de la cultura occidental (6). En semejante triple percepción puede advertirse una búsqueda de esquemas filosóficos que permita su comprensión (correcta interpretación), a través de la praxis literaria. Paulatinamente irá apareciendo en ella una reflexión sobre la decadencia, en la que la circunstancia histórica que la produce, cederá su importante valor hermenéutico inicial en favor de una interpretación ética de la condición humana y metafísica de la vida en general, posteriores. Esa reflexión creciente, viva y vital de la crisis finisecular, de la decadencia, tendrá una constante filosófica, EL PESIMISMO.

Como tal el pesimismo barojiano madurará su explicación escéptica y su valor moral a lo largo de la obra de nuestro autor, pero siempre estará presente como emoción juvenil y como lucidez vital. Su presencia se prolonga con distinto talante a lo largo de los años y no tendrá al cabo de ellos el mismo sentido ni explicación que al principio, pero mantendrá su talante rebelde, denunciante, el carácter dionisiaco que se atribuía más atrás a la evolución filosófica barojiana:

A mi me gustaría no ser pesimista; pero lo soy tanto por instinto como por experiencia. El uno se dirige en la encrucijada de dos caminos hacia la derecha y el otro hacia la izquierda. Si se encuentran ambos y son sinceros reconocen que los dos han fallado. La vida y la inteligencia se van derrochando en

empresas inútiles; pero cuando el hombre que las ha derrochado se encuentra con personas económicas y prudentes, ve que tampoco éstas han ganado la partida y que su éxito no vale gran cosa (7).

Corresponde ahora preguntarse porqué es pesimista Baroja y cómo se manifiesta su pesimismo en los primeros momentos de su obra.

III.1.3. RAICES DE UN PESIMISMO FILOSOFICO.

No siendo en modo alguno superfluas conviene sin embargo al objeto del presente estudio dejar a un lado las motivaciones de índole familiar o psicológica (fundamentales por ejemplo para comprender su tesis doctoral sobre el dolor). Conviene en cambio detenernos en las vivencias de carácter intelectual (filosófico o literario), que producen su disposición pesimista (8).

- Advertimos por ejemplo que, a medida que los ímpetus juveniles se adentran en el debate teórico-práxico sobre las condiciones en que ha de ser posible la regeneración ética y política de España, entra en crisis cualquier doctrinarismo o posición dogmática de carácter teórico. Cada vez son menos posibles a nuestro autor las soluciones fáciles a los problemas viejos, cada vez se rechazan más los remedios absolutos, presentándose difíciles las salidas sociales y

políticas, más aún cuando deben ser encarnadas por unos dirigentes corruptos e incapaces que las tornan problemáticas y contraproducentes para la sociedad. Por otro lado Europa no será el único horizonte de regeneración y el pasado de España tampoco estará huérfano de intuiciones, ejemplos o lecciones históricas, a pesar de la crítica a que es sometido su desalentador presente. Es paradigmático de esto el artículo *Un programa* publicado en la revista *Nueva vida* en 1901 (9).

Se encuentra Baroja en un atasco intelectual en el que el pesimismo aparece de modo natural y que, en la medida en que se expresa, busca una validez filosófica que no siempre encuentra (por ejemplo en *Vidas sombrías*). Para solucionar esta situación no serán suficientes una posición profesional burguesa, un pequeño negocio menestral que permita sobrevivir, una práctica acomodaticia de la Literatura o el Periodismo e incluso los escarceos en la Política (10).

- Lo que más nos importa, sin embargo, es que sobretodo no serán suficientes las opciones filosóficas más conocidas a las que acude de una u otra manera. El vacío filosófico que se abre ante él, alimenta a su vez de razones el pesimismo vital que le embarga. Hace tiempo que ha sido descartada la opción cristiana tradicional y en su sustitución, también el Idealismo (Fichte), el Krausismo, la Filosofía académica española del S. XIX o el Positivismo social. Algo aporta a la clarificación del pesimismo buscada la Filosofía Kantiana, pero tan sólo la actitud ilustrada que

late en ella. Sintiendo de algún modo su heredero, Baroja tiñe de racionalismo la ironía crítica de sus escritos, incluso transformando inconscientemente en ellos el valor kantiano de la razón (11). Denota todo esto que carece de un pensamiento filosófico adecuado a su más íntima condición de escritor vital que se despliega, más allá del discurso filosófico, en la praxis estética que supone para él la Literatura (12). Será Schopenhauer quien finalmente le ofrezca un pensamiento filosófico con el que hermanarse con facilidad. Desde este filósofo alemán volverá Baroja a encarar la Filosofía, la de Kant sobre todo y el fruto de todo ello irá apareciendo lentamente pero cada vez con más fuerza en sus novelas (por ejemplo la progresiva aparición de una teoría de la voluntad, implícita y explícita, tal como se puede observar en *El mayorazgo de Labraz* o *Camino de perfección*). La influencia de Schopenhauer se irá enriqueciendo y problematizando conforme crezca la de Nietzsche, admirada y rechazada al tiempo, llegando a su paroxismo la dialéctica de estas dos influencias en *La lucha por la vida* y *El árbol de la ciencia* (13).

- Aparece pues el pesimismo barojiano como decantación de una peculiar vivencia de la crisis finisecular. La Filosofía acude a él como la salida que se busca y no se encuentra o como la comprensión deseada y esquiva de un fenómeno moral, estético y metafísico (14). Semejante actitud es comparable a la que animó siempre en el *Homo theoreticus* y otorga un indudable fondo filosófico a la obra de nuestro

escritor; Su principal resultado será la peregrinación crítica y estética desde Schopenhauer hasta Nietzsche que se acaba de mencionar.

En los primeros años de su vida literaria, pues, manifiesta Baroja un pesimismo propio al que Schopenhauer dota de argumentos filosóficos; Con éstos, nuestro escritor pretende salvar la dignidad intelectual de su posición vital, siendo dos los motivos, que nos cabe deducir de sus escritos, por los que se produce el ascendiente schopenhaueriano sobre Baroja:

a. Porque satisface la aspiración barojiana de enlazar su obra con la tradición ilustrada europea, cosa que no ha sido posible del todo con la lectura de Kant. Schopenhauer es una oportunidad de sintonizar el pesimismo propio con el clasicismo filosófico alemán, de modo provocador, inconformista, sugerente... En el ámbito particular de la filosofía española del momento, dado su general alejamiento de la europea (salvando relativamente a los krausistas), la posición barojiana representa por esto un notable esfuerzo de apertura cultural a la contemporaneidad. Singularmente atractiva es para Baroja la relación crítica y dependencia que el pesimismo de Schopenhauer sostiene con la filosofía trascendental de Kant y con el racionalismo de la Ilustración (15).

b. En segundo término la obra del autor de *El mundo como voluntad y representación* ofrece una

doctrina sobre la voluntad y la vida muy adaptable a la experiencia y carácter del escritor vasco, especialmente al telos romántico que acompaña insistentemente, desde su inicio, a su producción literaria (por más que en determinados momentos se distancie teóricamente de él en favor de posiciones sociales y políticas positivistas). Es fácil comprender, tras leer determinados pasajes barojianos, lo atrayente que resulta un Schopenhauer en el que la crítica a la obra de Kant, hecha a partir del papel fundamental de lo volitivo en el conocimiento y en el vivir, no destruye, sin embargo, el valor de la racionalidad, ésa que tanto precisa la renovación social e histórica de España y por la que Baroja, de modo escéptico, con un pesimismo lúcido y desesperanzado, viene manifestándose públicamente (16).

III.1.4. PRIMERAS MANIFESTACIONES TEORICAS DE UN PESIMISMO VITAL.

Si lo que acabamos de referir ofrece una explicación de porqué es pesimista Baroja, la influencia que en ella adquiere Schopenhauer nos sirve para entender mejor cómo se manifiesta ese pesimismo en los inicios de su obra.

- Leyendo las primeras publicaciones encontramos que gravitan sobre ellas las tres preguntas archiconocidas de Kant: ¿Qué podemos saber?, ¿Qué debemos hacer?, ¿Qué nos cabe esperar?. Nuestro autor las circunscribe, en uno u otro

personaje, en este argumento de una introducción, en aquel artículo de prensa, etc..., a la aspiración moral del hombre, al desarrollo de la Historia y a la naturaleza de la sociedad. Trasciende poco a poco, como queda dicho más atrás, la preocupación literaria e histórica y busca en el planteamiento y en la respuesta a tales preguntas, una reflexión radical que supere la incapacidad del Positivismo y del Irracionalismo para responderlas. Todo ello produce un pesimismo que se manifiesta con la siguiente tipología:

a. De modo escéptico. Todas las posibles respuestas a las preguntas son provisionales, la contradicción no es sinónimo de sinsentido filosófico, las posiciones dogmáticas generan irracionalidad, aunque sean de tipo racionalista. Puedo saberlo todo y puedo, por ello, no saber nada. Debo hacer lo que debo vivir y no lo que debo querer. Me cabe esperar sin esperanza... (17).

b. De modo vitalista. No es la estricta razón quien da cuenta de lo que cabe responder a las preguntas kantianas sino la voluntad de vivir. La vida y la historia humanas y con ellas la sociedad, están sujetas a un designio inevitable y autodestructivo que tan sólo se justifica en la perdurabilidad de los ciclos de la vida natural. Toda razón es, en este marco filosófico, elemento de vida, toda moral manifestación de la voluntad de vivir (18).

c. De modo anarquista. No entendamos por ello que Baroja

participe indiscriminadamente de los principios teóricos del anarquismo sino de su impulso estético. Contrariamente a lo que opina G. Sobejano el particular anarquismo de Baroja no es una solución al pesimismo finisecular que le embarga, sino la expresión más conspicua de éste: Las aspiraciones anarquistas no están en concordancia con sus medios y su praxis, están condenadas a fracasar, pero constituyen la expresión más lograda de la vida moral posible. No es por tanto el anarquismo barojiano de raigambre nietzscheana, será Nietzsche quien lo separe de él, sino un corolario práxico-estético del pesimismo schopenhaueriano que desde sus inicios invade su producción literaria:

Yo me sentía más inclinado a la tendencia anarquista, partidario de la resistencia pasiva, recomendada por Tolstoi, y de la piedad, como lector de Schopenhauer, y como inclinado al budismo, cuyas doctrinas leí influído por el filósofo alemán.

.....
Tampoco cogí por entonces ni después la parte constructiva del anarquismo. Me bastaba de éste su espíritu crítico, medio literario, medio cristiano(19).

d. Como praxis estética. El carácter anarquista del primer pesimismo barojiano nos introduce además en el último modo de manifestarlo que podemos advertir y que denominamos práxico-estético. Entendámoslo en el sentido adorniano del término: El pesimismo de Baroja es resultado de la confronta

ción permanente (negativa) que en ella se da entre las siguientes categorías de la praxis estética:

- . Lo aparente y lo real (razón y voluntad).
- . Lo armónico y lo disonante (lo ordenado y lo caótico).
- . La expresión y el lenguaje (el símbolo novelístico y su forma literaria).
- . La mimesis y la interioridad (la descripción y el relato).

En estas categorías se manifiesta una estética de la decadencia, es decir una estética de la perplejidad humana, del estar inseguro sin saber estarlo, de la conciencia que no puede vivir racionalmente sin una doctrina capaz de unificar lo diverso de la vida (estas categorías de su praxis por ejemplo) en un sistema metafísico, en una axiología moral o en un orden político determinado. La experiencia estética del momento histórico que vive Baroja manifiesta un hombre y una sociedad perpleja, expresa el deseo imposible de unificar las más diversas experiencias humanas. Como tal experiencia la obra barojiana intuye determinados planteamientos existencialistas y nihilistas, aunque inconscientemente, constituye por eso una filosofía trágica... La praxis literaria que manifiesta tal filosofía acaba encontrando en la aspiración imposible de unificación mencionada, un deseo metafísico, su última justificación estética. De este modo se rompe la unidad de la conciencia (del sujeto) y como consecuencia ésta vive trágica

mente la escisión de sus formas manifestadoras, es decir se instala en una estética pesimista (20).

Desde los primeros momentos literarios de nuestro autor encontramos dos consecuencias de este pesimismo estético, ambas individualistas y radicalmente ácratas:

- . La vivencia individual del arte es imparable a su expresión teórica, universal por necesidad y superior a sus posibles instrumentalizaciones doctrinales o políticas.
- . La experiencia estética es un despliegue del sujeto en la autenticidad de sus formas, por contradictorias, malvadas o no convencionales que sean. De modo que pueden ser condenadas las formas de la experiencia estética, más que el sujeto que las encarna si muestra en ellas autenticidad.

El pesimismo barojiano, como praxis estética, no será un subterfugio comercial, esteticista, una pose que oculta el sujeto, ya sea individual (el autor) o colectivo (el lector), tampoco será un ejercicio de positividad racional alguna del arte literario, sino una búsqueda incansable de lo auténtico, repetidos intentos de manifestar, con la mayor capacidad de intuición posible, el desgarró, la perplejidad, la escisión del ser humano (22).

Cabe por fin preguntarnos cómo y porqué este pesimismo barojiano traspasa los límites de su propia escisión y debe ser considerado no ya un fenómeno psíquico subjetivo con expresión literaria y psicológica, sino un fenómeno estético, una praxis estética necesaria y universal. Esta es una pregunta clave para entender algo más que la obra barojiana... para entender una determinada concepción de la estética, expuesta ya en el capítulo anterior. Tal estética se manifiesta con claridad en momentos posteriores de la obra del novelista vasco, en el devenir, Werden, dionisiaco que la constituye y que se mencionó al comienzo de estas reflexiones. En él reside su acercamiento a Nietzsche. Según lo que ya se ha explicado como trascendental al referirnos a cuestiones estéticas (pg. 42), podemos comprender adecuadamente la estética barojiana, examinando los elementos teóricos de su pesimismo inicial que se transforman posteriormente en factores trascendentales de experiencia estética, o como lo califica Ortega y Gasset, examinando la aparición en Baroja de una sensibilidad trascendente (23). Tales factores son de modo fundamental: El dolor, la conmiseración, la simpatía, la ciencia, el determinismo, la comicidad, la cultura, el mundo y la voluntad.

III.2.

EL DOLOR.

Dentro del pesimismo barojiano es el dolor uno de los primeros elementos que encarnan una reflexión filosófica importante. Inducen a esta afirmación las memorias del novelista y la observación de sus primeras publicaciones (24). Por de pronto será el tema sobre el que verse su tesis doctoral en medicina en el temprano año de 1896: *El dolor, estudio y psicofísica* (25). Ya en este trabajo se puede observar una cierta tendencia a llevar la reflexión y el estudio sobre el dolor más allá de los estrictos límites de la fisiología y de la psicología experimentales. Encontramos por eso en él una insatisfacción sutil con respecto al positivismo radical relativamente frecuente, a veces con ingenuidad y simplismo, en los ambientes regeneracionistas y universitarios de finales de siglo. No es que Baroja rompa con él pues comulga con muchos de sus postulados, sino que se acerca al dolor con el espíritu de la mejor tradición médico-humanista española que puede recoger en los extraños ambientes facultativos y universitarios de aquella época. El propio título de la tesis manifiesta una cierta actitud recalcitrante hacia una comprensión del dolor como encadenamiento exclusivo de causas

fisiológicas. Su apertura a los aspectos psíquicos que lo acompañan (de ahí su apelación a Fechner), revela que Baroja sospecha al menos que el estudio del dolor no debe ser circunscrito a su experimentación fisiológica; Todo ello nos da pie a considerar las alusiones a lo psíquico de esta tesis más como una interpretación que como una investigación psicológica positiva (26).

Sin embargo la tesis doctoral de Baroja no es más que el inicio de una reflexión filosófica que culminará posteriormente en algunas de sus novelas. En este sentido podemos observar a lo largo de la praxis estética barojiana que la reflexión sobre el dolor se produce en el marco complejo de las alternativas teóricas al positivismo que la tesis doctoral de su juventud intuyó: Si las doctrinas positivistas no son suficientes para satisfacer todas las preguntas de la razón sobre el dolor, también es cierto que las demás posibilidades doctrinales existentes, religiosas o filosóficas, más o menos irracionalistas, tampoco lo consiguen. El mecanicismo naturalista que subyace en el positivismo debe, por tanto, mantenerse tan sólo como criterio menos malo de racionalidad, aún sabiendo que muchas preguntas quedan sin respuesta y que no es posible prescindir, guste o no, de otro tipo de reflexión o hermenéutica del dolor (27).

Esta contradicción entre el distanciamiento del positivismo y la inevitabilidad del mecanicismo naturalista que advertimos, remite pronto y con facilidad al problema

filosófico de la naturaleza de la razón y éste al de la naturaleza de la vida. En semejante circunstancia intelectual encuentra Baroja a Schopenhauer; Con él va formando el conjunto de disposiciones teóricas y psíquicas que constituyen la percepción viva y vital de la triple crisis finisecular que se reflejó en páginas anteriores. Poco a poco Baroja se sitúa junto a Schopenhauer al asumir una concepción teórica del dolor que será constante en el desarrollo posterior de su obra, aunque cambie la praxis estética con que la exprese (el mayor o menor pesimismo a que dé lugar). Tal aceptación teórica del dolor es antiidealista, por tanto minoritaria en su época y participará de la Naturphilosophie que se cultiva en Europa y Norteamérica en la segunda mitad del S. XIX y principios del XX, tamizando constantemente con ella el positivismo necesario para la racionalidad de la vida (28). Tal consideración del dolor será vital y estética. Veámoslo.

III.2.1. EL FENOMENO VITAL DEL DOLOR.

De la mano de Schopenhauer, Baroja nos irá presentando en sus obras una consideración universal del dolor que trasciende la experiencia humana como tal, aunque ésta sea su principal representación en la conciencia estética e histórica. El dolor puede ser experimentado en el hombre y fuera de él pero su razón vital la podemos encontrar en el conjunto de la naturaleza, incluídos los seres inertes. El dolor como la maldad es una cualidad de la vida y ésta es anterior a la

materia orgánica, es una realidad metafísica. El dolor es experimentable positivamente tan sólo como experiencia fisiológica y psicológica, pero su devenir implica al conjunto de la realidad, a los fenómenos de la vida orgánica e inorgánica y constituye la Historia. La multiplicidad de sus formas convierte la experiencia del dolor en expresión estética por antonomasia. Tanto en los fenómenos psíquicos como en los físicos la experiencia metafísica del dolor perdura, actúa, evoluciona o se expresa vitalmente y por tanto no se justifica, ni se combate como a una condena, sino que se evita o no, se administra como una condición de la vida. El dolor es en suma la ruptura de la esperanza de perdurar que atenaza a lo particular, singularmente a la conciencia. Por eso la finitud de las células, órganos, aparatos, emociones, percepciones o en general la finitud de cualquier ente, objeto o concepto, es un fenómeno particular que manifiesta tal tipo de ruptura (29).

Como se ha indicado es ésta una concepción antiidealista y naturalista del dolor, cuya experiencia individual en la medida en que es expresada, comprendida, con lucidez y con emotividad no manipulada por un sistema externo al individuo que la expresa, da lugar a la praxis estética, al arte o si se quiere a la expresión de la autenticidad. Es decir, la experiencia auténtica del dolor es vital, manifiesta la voluntad universal de vivir más que una razón nacida del entendimiento. En la medida que es vital genera formas expresivas puras, o lo que es lo mismo condiciones estéticas

que llegan a ser intuídas dialécticamente de modo trascendental (universal y necesario) (30).

El dolor por tanto no es evitable de modo absoluto, es humanizable, administrado en la cultura y en el cómo se administre reside la moralidad de su experiencia humana. La ilusión de que se puede suprimir el dolor es una fuente imposible de felicidad que genera más dolor en cuanto que sea tenida por fin absoluto de la acción moral. Esta sin embargo ¿puede evitar intentarlo...? Schopenhauer y Baroja nos proponen mientras tanto, con un notable grado de escepticismo, aprender a vivir con el dolor ya que es una condición de la vida, como el nacer, el desarrollarse, el reproducirse o el morir. Se acepta tal condición de modo fatalista aunque no al modo cristiano que considera la vida como un castigo. Nietzsche alegará en oposición a ambos que tal actitud induce a la resignación, que es la peor forma de nihilismo. Inicialmente el pesimismo de Schopenhauer imbuirá, por tanto, el nihilismo finisecular de Baroja. El arte, el ejercicio o praxis estética de la Literatura, constituirá finalmente para el novelista español, una relativa y difícil ruptura con él (31).

III.2.2. EL DESPLIEGUE ESTETICO DEL DOLOR.

Dado su carácter vital, el dolor no es sólo algo específico de la vida humana o animal sino del impulso vital que recorre la conciencia de la realidad. La percepción y por

tanto la manifestación de sus formas, en la obra barojiana, constituye un despliegue estético del dolor con el que se vive lo real o se realiza la vivencia del mundo. Adquiere por ello, el conjunto de esa obra, un carácter trágico que alimenta su pesimismo de datos históricos, sociales, naturales, etc... muy abundantes en toda ella (32). Son caracteres del despliegue estético del dolor con el que la voluntad vive y establece lo real, los siguientes:

- El dolor como fenómeno natural que es, se produce al margen de la moral, por tanto la representación de sus formas no debe constituir un enjuiciamiento maniqueo del hecho doloroso, sino expresión fidedigna de la ruptura de la esperanza de perdurar que supone. Ni se ensalza ni se oculta, se le muestra con cercanía descriptiva, incluso con emoción, pero con distanciamiento narrativo. En cambio, sí es cualificable moralmente la representación humana del dolor, el ejercicio o administración de la función dolorosa de la vida. En numerosas ocasiones nos encontramos con relatos barojianos en los que las situaciones terribles o injustas son aceptadas con un cierto fatalismo, que las hace aparecer como inevitables dentro de la naturaleza humana o el decurso de la historia, sin que por ello exista una justificación de quienes las ejercen. Por lo mismo, la compasión barojiana por el hombre se funda, como se verá, en el tipo y grado de sometimiento consciente a la condición dolorosa del vivir, sea por indolencia, prejuicio, egoísmo o crueldad de quienes hacen sufrir o sufren (33).

Existe por lo tanto, en el tratamiento barojiano del dolor una apreciación de lo espontáneo y de lo intuitivo (la experiencia) frente a la racionalización axiológico-moral del sufrimiento. Se busca como dignidad del dolor el ideal estético de su vivencia y manifestación sin odio, con cierta resignación. No se le explica positivamente dentro de planteamientos cientifistas, ni se le trasciende espiritualista o sobrenaturalmente, sino que se le acepta con lucidez en su inevitabilidad y en su misterio, como algo trágico que se redime en el arte. Más aún, la fuerza estética del dolor, lo único que redime el sufrimiento moralmente como queda dicho y es consuelo del vivir, encarna precisamente la búsqueda serena y crítica, hasta cierto punto mística, de su misterio (34).

Todo ello significa apostar por una nueva valoración del dolor distinta de las usuales en el tránsito de los siglos XIX y XX. La moral común de origen cristiano sublima, niega o manipula, por tanto heteronomiza en un discurso racionalista, político o religioso, la experiencia vital del dolor; La moral consiste entonces en el extrañamiento del dolor, en su deshumanización. La apuesta de Schopenhauer y Baroja por una nueva valoración del dolor, supone asumirlo como experiencia propia del vivir, como modo de integración en el sentido plural de la vida (su crisis, cambio, incluso trauma del ser); Supone en fin renunciar, sobre todo en el arte, a la perdurabilidad, aceptar por contra la vigencia de la nada. La pregunta subsiguiente es inevitable: Pero... ¿no es el arte como tal el intento supremo de la conciencia por eludir y

superar la nada incluso reflejándola y asumiéndola sin paliativos...?. Si es así lo es en cuanto praxis y no como búsqueda y hallazgo de fórmulas teóricas de belleza (35).

- Resulta evidente que semejante acepción del dolor posee un carácter metafísico y vitalista. En ella está presente una reflexión filosófica estricta, no ontologista ni idealista, en la que la vida es el eje central que guía las actitudes morales y estéticas con las que se nos propone un ideal humanista en la experiencia del sufrimiento. Algunos de los elementos de este ideal presentes en la obra de Baroja son los siguientes:

- . Lo bello puede ser cruel, agrio, gratuito y sin duda transgresor del canon social. Nos cuesta aceptarlo pero es inevitable y así es recogido por el arte literario (36).
- . El arte no oculta la vida por dolorosa o grotesca que sea, la expresa y la transforma... tan sólo en expresión literaria. En ella caben lo emotivo, lo humorístico, corrosivo, escéptico, etc...(37).
- . El arte enseña a sufrir, humaniza y al tiempo dignifica el dolor, le da conciencia de vivir. El arte es un consuelo ciego del dolor que no promete su desaparición final sino la dignidad

de su experiencia. Esta es estética y por rudimentaria que sea eleva a la condición de arte la voluntad de vivir (38).

. El arte es, por consiguiente, voluntad de vivir no sublimación del dolor en una falsa esperanza de vivir siempre; Supone una tensión entre la lucidez de lo que somos y la ilusión inevitable de lo que deseamos, es un modo de asumir la decadencia (39).

. El dolor se combate con la acción impenitente de la voluntad y no con la elevación de sus ilusiones, que son valoradas como fantasías de la creatividad humana, a dogmas de un sistema positivo racionalista o idealista. El arte dignifica los momentos más aciagos de la vida, más que por transformarlos en esperanza vana de eternidad, por mostrar en ellos el instinto de supervivencia (40).

En la acepción schopenhaueriano-barojiana del dolor encontramos un preludio de algunas tesis actuales de la psicología y de la medicina y, sin duda, nos recuerda también posiciones de la Filosofía clásica tanto estoicas como epicúreas como escépticas; No en vano, en bastantes ocasiones Baroja se declara heredero de ellas (41).

La Generación del Noventayocho, en su conjunto, intenta obtener del fracaso histórico de España en esos años, la fuerza precisa para regenerarse individual y colectivamente. Está claro que la concepción schopenhaueriana del dolor es distinta de la frustración colectiva que la Generación del Noventayocho trata de interpretar, sin embargo la praxis estética que nace de la vivencia del fracaso español y que los del noventayocho nos ofrecen, había sido augurada en su formalidad por la obra del alemán. El caso de Baroja es particularmente revelador: La actitud nihilista ante el dolor hace a Baroja pesimista y su obra literaria, su praxis-estética, así lo muestra. Aunque evolucione en la representación de este nihilismo-pesimismo hacia posiciones nietzscheanas, la impronta de Schopenhauer no le abandonará nunca (42).

III.3.

LA COMPASION.

La autonomía que Kant exige a la moral está presente en el tipo de compasión o conmiseración que preconiza Schopenhauer y que podemos describir como la asunción consciente del sufrimiento ajeno como propio. Bien es verdad que las posibilidades de satisfacer positivamente con ella la búsqueda del bien y de la verdad (del deber) son problemáticas y que, muy al contrario, la compasión exige a la postre asumir las limitaciones de la voluntad y la vida, la resignación ante su fracaso. La justificación moral que se suele dar de la compasión reside en su valor solidario, en que con ella se comparte la nada y se obtiene con mayor lucidez su conciencia. Semejante posición manifiesta una aceptación libre del dolor y de algún modo una autonomía moral clara, pero también cercena en el hombre el deseo, lo resigna, o como argüirá Nietzsche, le acostumbra a no apetecer la libertad (43).

En Pío Baroja encontramos por su parte una constante valoración de las situaciones y personajes humanos en torno a la conmiseración. En general la galería de ambos no abunda excesivamente en retratos elogiosos. La especie y las costum

bres humanas son puestas bajo el fuego cruzado de la sátira, la invectiva, el desprecio, la mordacidad, etc... Pero en los elogios que hay para determinados personajes o situaciones, salen a relucir los valores que el autor más estima, aún en medio de la crítica más feroz y como actitud compasiva: Valentía, creatividad, generosidad y la propia capacidad de compasión.

En los abundantes momentos de la obra barojiana en los que se enjuicia la realidad, en los que adivinamos no tanto a un personaje cuanto al propio autor, se atempera tarde o temprano la acidez y el sarcasmo acerca de los mortales, con indudables pinceladas de compasión. No justifica ni excusa, describe, padece y acepta. En tales momentos la naturaleza ejerce de marco superador de la realidad inmediata, de instrumento compasivo, cauterizador de las cicatrices humanas. Como queda dicho el dolor individual se subsume en el dolor colectivo de la especie y éste en el devenir de la naturaleza que, en su totalidad trasciende las miserias de todo tipo en la cadencia de sus ciclos, en el absurdo pero inevitable vivir (45).

Ejérese de este modo la compasión no como una virtud humana, fruto de una ética convencional, sino como una actitud puramente autónoma en su nada, en la que el hombre participa de modo contemplativo y estético, sin buscar la positividad de bien alguno y descubriendo la negatividad del bien sin finalidad (46). La compasión, tanto en Schopenhauer

como en Baroja, no será pues distanciamiento benévolo de la condición humana, sino conocimiento profundamente escéptico de la misma, distancia estética, destrucción implícita de toda ontología (47).

En el fondo de estas reflexiones sobre la compasión que se representa en los escritos barojianos, existe la ya mencionada apelación ética del arte, la conocida dualidad ética-estética que, según señala Th. Mann, preside la preocupación de Schopenhauer por la verdad (48). No pueden desparecerse con un plumazo de desprecio, siempre soberbio, las miserias humanas que el ojo inquisidor del novelista descubre. Tarde o temprano se vincula a ellas, tal vez a pesar suyo, sea para tratar de redimirlas (incluso con su crítica), sea para justificar la propia descripción o trabajo literario, en definitiva para manifestar la verdad vital del oficio de escritor (49). En el caso de Baroja su vinculación con las miserias humanas es particularmente intensa y rica en matices filosóficos, refleja bien la influencia de Schopenhauer al expresar constantemente la vinculación del dolor al pensamiento como forma de voluntad:

Si nos fijamos en la fisionomía del hombre que sufre, es parecida a la del hombre que piensa (50).

El dolor propio y el ajeno son apariencias de un dolor único. La compasión tiende a suprimir el dolor ingenua

mente acostumbrándose a él como falsa voluntad de vivir, si se quiere, pero como voluntad de vivir al fin y al cabo. Aunque no participe Baroja en todos sus extremos del concepto schopenhaueriano de voluntad (sobre todo de su carácter único y universal) sí participa del que hace de la compasión el acto supremo de la voluntad de vivir incluso en el dolor. Como tal es un impulso estético a la vez que compasivo: El arte, en su praxis unifica en la compasión ética y estética, otorga autenticidad humana al dolor, a la voluntad que lo permite, contempla y compadece (51).

La práctica literaria de Pío Baroja no incluye la aspiración al Nirvana védico ni pretende constituirse en un estadio artístico en el proceso de búsqueda de la voluntad y sus objetivaciones. No es Baroja un discípulo de Schopenhauer en este sentido, y no adquiere la influencia del alemán sobre él estos caracteres, excesivos para un escéptico; Pero el Baroja corrosivo con la hipocresía burguesa, hipercrítico con el primitivismo proletario, pesimista ante la mediocridad general, acaba contemplando schopenhauerianamente el mundo como voluntad y como representación. Existe una cierta reconciliación con el absurdo que describe, ya que no es posible superarlo sino tan sólo compadecerlo. Si en el *Arbol de la ciencia* su protagonista, Hurtado, no lo entiende y por tanto se suicida, en *Susana* nuestro autor y su personaje, Miguel Salazar, lo han asumido inevitablemente (52).

III.4.

LA SIMPATIA.

De entre las acepciones que el término simpatía ha tenido a lo largo de la Historia de la Filosofía, el que se muestra en la obra de Schopenhauer es aquel que Ferrater Mora denomina cósmico (53). Debemos, según él, entender por simpatía la identificación del particular (uno o varios individuos) con el universal (la totalidad del mundo). Es por tanto un concepto moral del pensamiento schopenhaueriano próximo al de compasión y, como éste, subyace en la lectura de la Crítica de la razón práctica que realiza el filósofo de Francfort, llevándola hasta planteamientos vitalistas. Al igual que en la compasión, la simpatía para Schopenhauer no es un sentimiento difuso y posibilista que sólo en su utilidad se legitima moralmente, al estilo de lo que enseñaban los moralistas ingleses del S. XVIII (Hutcheson, Shaftesbury o Hume), se trata más bien de una condición previa al sentimiento moral individual, dada en toda vivencia particular del mundo; Se trata de la primera manifestación de la voluntad desde la que se posibilita la práctica de cuanto podemos llamar virtud. El ejercicio de la simpatía y la compasión constituye el humus del que se nutre la vida moral.

III.4.1. SIMPATIA Y VOLUNTAD UNIVERSAL.

La simpatía schopenhaueriana tiene que ver con un cierto movimiento de esa voluntad universal que pone en relación de causalidad a los seres del universo. Como manifestación de tal voluntad la simpatía es también oscura y ciega. En ella, que encuentra en el amor y en la compasión con el dolor ajeno su más alta praxis, se nos descubre el velo de la Maya que reside en nuestro yo individual. Por su parte la experiencia estética, la música sobre todo, además de aliviar el dolor individual del hombre, expresa del modo más puro posible la simpatía de los espíritus, la intuición de lo otro, identifica al individuo con los demás, manifiesta su unión con el conjunto del universo (54).

Más allá de la condición humana, de la realidad individual, existe la experiencia colectiva. Intentando superar los inconvenientes del intelectualismo kantiano, Schopenhauer nos anuncia que la verdad es algo intimamente percibido por la voluntad, no por el entendimiento y que tal verdad es la percepción de la esencia volitiva del mundo, imposible de alcanzar sin un movimiento de simpatía universal:

La verdad y el fondo de las cosas se reducen a que cada uno ha de considerar como suyos todos los dolores del universo, como reales todas las cosas que son sencillamente posibles...(55).

III.4.2. SIMPATIA Y NOVELISTICA EN BAROJA.

En lo que a la obra barojiana se refiere podemos advertir que el importante peso que en ella tienen los personajes, no merma en absoluto el del entorno. No estamos ante actores en un escenario, sino ante una simbiosis peculiar del hombre con su medio histórico y social. Tal simbiosis no se entiende, sin embargo, si no es como una *simpatía* mutua de la galería de personajes, tipos, situaciones, momentos históricos, etc... , como una identificación del particular de cada uno de ellos con el universal del conjunto. Desde el punto de vista psicológico el escritor se identifica, sin idealizarlo maniqueamente en un sistema teórico, con épocas y personajes determinados, hasta el punto de constituir su obra una constante autobiografía *simpática* (56). Estéticamente aparece entonces la emoción, la verdad, esa intuición de lo otro que legitima la obra literaria como aspiración metafísica al conocimiento y expresión de la vida. Nótese que no se trata de una común contextualización realista o naturalista (como se ha querido ver alguna vez en Baroja por parte de la crítica literaria que prescinde del análisis filosófico), sino de una indagación en lo que de universal y necesario, *metafísico*, posee la experiencia vital del propio autor. Es por tanto una *simpatía* que participa de ese carácter cósmico que hemos atribuído a la *simpatía* en Schopenhauer (57).

III.4.3. SIMPATIA Y REBELION.

Pero además la simpatía barojiana es rebelde en cuanto que no es una aceptación fácil de la voluntad universal que conforman personajes, autor y momento histórico de ambos. Los protagonistas de las novelas y en general sus personajes, no crean ni conocen ni dominan su época o su marco social, por más que lo pretendan o aparenten, sino que es su entorno el que los produce natural e inevitablemente. Por su parte los elementos del entorno no aparecen, se transforman o son verídicos sin sus personajes; Estos se empecinan en hacer inevitablemente su historia, su sociedad y no otra, como si de una querencia animal se tratara. Por su parte el autor, tras algunos tumbos, recalca en la literatura, en sus temas y personajes preferidos, repetidamente, con idéntica pasión, hasta el punto de que éstos le acompañarán durante toda su obra. Es decir, las decisiones de individuos o colectivos humanos que marcan el destino en la obra literaria y por tanto en la vida, nunca son originales por más que así se pretendan (58).

En el trasfondo de cada novela barojiana persiste una voluntad general de la vida, pero con ello no se trata de afirmar que el sujeto del mundo barojiano son las épocas, las sociedades o los entornos de todo tipo (un universal más o menos definido), ni tampoco el mundo psíquico de los individuos que llevan la acción (un particular psicologista de caracteres), sino que el sujeto novelístico lo constituye la

acción simpática de sociedades, épocas, entornos y personajes que pretenden individualizarse: El sujeto del mundo novelístico barojiano es por antonomasia impredecible y misterioso, aunque inevitable, sólo la literatura se puede acercar a él por un movimiento de *simpatía*, por una intuición, por un propósito metafísico. Todo ello es a fin de cuentas una volición, una manifestación inevitable de la voluntad universal, un ciego destino del yo, o si se prefiere la condición de sus propias formas. El arte literario barojiano, la acción que lo constituye como agente, manifiesta la existencia de esa simpatía cósmica que apuntaba Ferrater Mora al principio de esta reflexión, en constante rebeldía. Sólo desde esta última son dinámicos los elementos particulares de la praxis estética literaria (las experiencias psicológicas que convierten al arte en una intuición individual, su vivencia de emociones, recuerdos, ritmos, ideas, imágenes, sonidos, etc...) (59).

Cobra, pues, desde estos puntos de vista la estética barojiana el carácter de búsqueda de la verdad y del fondo de las cosas. En sus personajes, momentos, episodios, descripciones de conjuntos geográficos, urbanos o temporales, Pío Baroja intenta describir y revivir todas las cosas que son sencillamente posibles... en él mismo (60).

En esta dinámica estética de la novela, es en la que Pío Baroja sitúa la emotividad que se destaca en los puntos álgidos de sus obras, generalmente en los finales de secuencias (capítulos, novelas, episodios, trilogías, etc...).

Se manifiestan en ellos la compasión y simpatía que logran la dignificación moral del absurdo y la nada en que están inmersos. Más que esperanza lo que se expresa allí con frecuencia es la aceptación contemplativa, el austero y a la vez epicúreo misticismo de quien, frente a la nada, mantiene autónomamente la crítica lucidez de la ética (61).

III.5.

LA CIENCIA.

Thomas Mann califica a Schopenhauer de padre de la Ciencia del alma (62). Las razones de semejante calificación y el bagaje de reflexión filosófica que comportan (basta con detenerse a pensar qué podemos entender por padre, moderna, ciencia y alma) no son objeto directo de este estudio pero sirven para encauzar adecuadamente nuestra reflexión. En efecto, en Baroja perviven algunos caracteres del concepto vitalista de ciencia que posee Schopenhauer. Al respecto podemos señalar sucintamente que en el filósofo alemán sobresalen estos dos:

. Un carácter fundante (es padre, dice Mann) de una determinada acepción de ciencia que resulta novedosa. Aunque fiel por un lado al magisterio kantiano, al fondo antropológico de la pregunta por el qué podemos conocer, efectúa una crítica a Kant, según la cual las representaciones intuitivas y los conceptos pensados de forma abstracta, que subyacen en la legitimidad del conocimiento, no enhebran un proceso epistemológico sino volitivo y vital (voluntad de vivir). Desde él la distinción kantiana entre fenómeno y noúmeno,

refleja más que un análisis del conocimiento, una pregunta metafísica por la realidad de la vida; En ellos se manifiesta que ésta es voluntad y representación del mundo. La ciencia proporciona explicaciones, sistematicidad en el método analítico, cualificación y comparación de la experiencia sensible, pero no un absoluto racional idealista o positivo en el saber; Ejercita la voluntad de vivir en el conocimiento, proporciona praxis más que conceptos; Es fuente de fondo moral... sabiduría (63).

. Una apertura intelectual a la ciencia del espíritu, hacia la psicología de la voluntad, hacia esa tradición filosófica que desde Dilthey hasta Gadamer o Habermas, busca superar en la hermenéutica las insuficiencias del Idealismo y del Positivismo. Nos vuelve a recordar Thomas Mann:

De él (de Schopenhauer) parte aquella línea espiritual que pasando por el radicalismo psicológico de Nietzsche va a parar a Freud y a aquellos que edificaron su psicología profunda y la emplearon en la ciencia del espíritu (64).

A partir de esta fundamentación entendemos porqué en Schopenhauer la ciencia es saber, el saber contemplación y la contemplación experiencia artística. Su verdadera labor filosófica en consecuencia se dirigirá, en último término y desde las propuestas de las ciencias naturales, a las vastas regiones de la estética.

III.5.1. RIGOR Y MISTICISMO DE LA CIENCIA.

Sentados estos precedentes siguiendo el magisterio de Thomas Mann, aceptemos ahora con Michel Piclin que Schopenhauer forma parte de los filósofos que, extrañamente lo son a la vez del rigor y del misticismo. La ciencia en Schopenhauer es concebida estrictamente como **praxis gnoseológica**, es decir como **praxis del logos del conocimiento**. Ello nos explica su fidelidad y su crítica kantianas mencionadas antes: La Filosofía es un logos de lo que nos es posible conocer en la ciencia, pero en tal logos se constituye, más que un discurso racional sobre el conocimiento, un **pathos de la voluntad** que desea conocer; La ciencia es un caso particular de este deseo; La Filosofía es la coronación de la praxis cognoscitiva de la ciencia, es una selección ética de lo único que en realidad es posible ser conocido, contemplado: El arte o la experiencia estética del hombre que está inscrita en la ciencia (65).

Schopenhauer, por lo demás, realizará como sufragáneo de este planteamiento general, un estudio y clasificación epistemológica del saber, según el cual reconoce la existencia de ciencias puras (teoría del principio del ser y teoría del principio del conocer) y de ciencias empíricas (teoría de las causas, teoría de las excitaciones y teoría de los motivos), abriéndose en éstas últimas a las consideraciones psicológicas. Sin embargo no nos interesa detenernos en semejante clasificación para el objeto general de nuestro estudio. Consideremos únicamente que, fuera del ámbito

conceptual de la ciencia, Schopenhauer cultivó un interés especial por los conocimientos fisiológicos, algo que aunque nos parezca casual y anecdótico le emparenta significativamente con Pío Baroja (65 bis).

III.5.2. EL DISCURSO LITERARIO BAROJIANO SOBRE LA CIENCIA.

Por parte de Pío Baroja existe una atención similar a la de Schopenhauer para con la ciencia, aunque inscrita en la acción propia del discurso literario con que se reviste su pensamiento filosófico: Se preocupa algo por la naturaleza de la ciencia, pero sobretudo por su valor, utilidad, función social... sentido. Es en *El árbol de la ciencia* donde encontramos más concentrada tal atención, aunque no solamente ahí hallamos noticias interesantes al respecto. A lo largo de la obra mencionada y otras, quizás como trasunto del propio autor, aparecen personajes científicos (la mayoría de las veces médicos o relacionados con la medicina), que introducen en la trama novelística la reflexión sobre la ciencia (66). Lo que Baroja presenta al respecto supone una peregrinación intelectual por un concepto en la que no nos es difícil advertir la presencia de Schopenhauer. En él el discurso teórico se convierte en movimiento, compasión o simpatía moral. De ese modo el concepto filosófico sobre la ciencia es expresado estéticamente, vivido como factor de praxis estética. Momentos de semejante andadura intelectual pueden ser los siguientes:

III.5.2.1. Saber antropológico.

La ciencia en el discurso literario del pensamiento barojiano, es un saber antropológico pues se ejerce, se valora, se representa en función del sentido que pueda otorgar a la vida humana. Quiere decirse que la ciencia es concebida como una pregunta por el hombre. Por eso no es casual que sean las ciencias médicas (Fisiología, Farmacopea, Clínica, etc...) y la Psicología las que más oportunidades ofrecen a la reflexión sobre la ciencia en su obra. Se aceptan las prescripciones positivas del ejercicio científico, en tanto en cuanto ayudan a esclarecer el valor de la vida humana y se desestiman en cuanto que lo oscurecen o destruyen. Como se ha indicado en otros momentos de este estudio, Baroja, desde la tradición kantiano-schopenhaueriana, nos ofrece inscritos en sus novelas, planteamientos filosóficos (morales, humanistas, epistemológicos, críticos, etc...) cuya vigencia llega hasta nuestros días. Es una preocupación esencial del saber científico perfectamente recogida por el escritor vasco, el conocer qué somos y cómo nos conformamos somática y funcionalmente. A partir de esta preocupación surgen el resto de las preguntas sobre la ciencia. Desde la Fisiología, a la que tomó aprecio en su época de estudiante, Baroja profundizará en la cuestión kantiana de qué es el hombre, en la Psicología... en general en la Filosofía (67).

III.5.2.2. Saber histórico.

Es frecuente que la reflexión científica se nos introduzca en las distintas novelas barojianas, mediante un personaje (ya se ha indicado que suele ser médico, pero también farmacéutico, ingeniero, botánico, etc...) de acción y cultura, de tal modo que en él la ciencia encarna la síntesis de ambas que ha de conformar un cierto ideal del momento histórico contemporáneo; Tal personaje es laico o preludia el libre examen, burgués, ilustrado, comprometido con el progreso social aunque escéptico y prudentemente distanciado de los movimientos sociales. La ciencia que posee no le hace un profesional acrítico y técnico, sino un sabio, un filósofo difícilmente encuadrable en cualquier bandería. Nuestro autor le trata bien quizá porque pretende identificarse con él; Con sus caracteres va constituyendo paulatinamente la encarnación de un cierto tipo de ideal humano que en algún momento confluirá en el superhombre de Nietzsche. La ciencia sólo será un foco de esperanza en los turbios acontecimientos de las épocas descritas, en cuanto que esté encarnada históricamente por ideales y personajes de esta índole; Por sí sola es algo irrelevante, ajeno a la vida y hasta cruel (68).

Notemos cómo el factor ciencia se construye: Mediante la acción, mediante un pathos experimentador y analítico que va cualificando la vida como conciencia individual del saber, por tanto como talante crítico, como disposición moral. Es el conjunto de la acción humana en torno a

estos valores, no exclusivamente la unidireccionalidad del cientifismo, la que consigue que la ciencia sea auténtica y no un sucedáneo. Algunas manifestaciones teóricas de positivismo que podemos encontrar en la obra barojiana poseen, en sí mismas la emotividad suficiente como para que deban ser situadas, sin ningún tipo de tergiversación, dentro de esta referencia moral y estética. Que la ciencia, al margen de tales referencias no consigue ser sabiduría, lo muestra el que suelen aparecer, esporádicamente, en las novelas barojianas otros personajes pseudocientíficos, contrapuntos de los que venimos refiriendo, que no concitan los elogios de Baroja y que personifican otro tipo de ciencia rutinaria y obscurantista, destructora del hombre y opuesta a la vida (69).

III.5.2.3. Saber negativo.

Es frecuente que en las novelas de Pío Baroja, la ciencia, la acción científica de sus mentores, fracase como paradigma moral y social, como elemento de transformación humana acarreándose así la angustia y el pesimismo. Ello no ocurre porque exista un uso inadecuado de la ciencia, ni por el abandono de la condición moral y estética que se acaba de mencionar, sino por la hostilidad del entorno. Se produce entonces un nuevo nivel de reflexión sobre la ciencia. Es el momento de los grandes diálogos filosóficos que recorren la pluma barojiana. Perdido el optimismo inicial del científico humanista, se duda, no ya de la naturaleza del saber (Pío

Baroja plantea con toda su crudeza muchos de los elementos del debate gnoseológico, ético y psicológico entre Kant y Schopenhauer como sabemos), sino de la moralidad del ejercicio de la ciencia en una sociedad que precisa un cambio radical, una revolución. Aparece el tema de la felicidad querida y no alcanzada por el saber y las alternativas que podemos oponer a éste: La política y dentro de ella la revolución (70).

Los derroteros por los que transcurre este tercer aspecto del factor ciencia en Baroja son, si cabe, más schopenhauerianos aún que los otros dos: El ejercicio de la ciencia se acaba prefiriendo al de la revolución política, pero por razones místicas; Se ejerce la ciencia no ya como arte y fuente de contemplación, sino como compasión del mundo y sus individuos. Es un ejercicio voluntario de asunción de lo real sin justificarlo y sin la seguridad de que con él se le vaya a mejorar. Se ejercita la ciencia porque así se constituye un vivir más lúcido, pero no menos absurdo, ya que como le ocurre a Hurtado en *El árbol de la ciencia*, resulta que en última instancia la ciencia del conocimiento es también incomprensible (no interpretable con facilidad y sin desgarró en la historia) (71). Se constituye la sabiduría científica como una conciencia nihilista: El ejercicio de la ciencia es un hecho volitivo y artístico, un elemento de contemplación del mundo sin ficciones ni arropamientos ideológicos, pero con ello no se enmascara la inseguridad humana, la soledad que producen en el científico su aislamiento social, la perennidad de su preguntar o la miseria del papel que en ocasiones y a

pesar suyo le toca jugar entre los humanos (72).

El concepto de ciencia desde estos planteamientos, preludia la negatividad estética que T. W. Adorno estudió en momentos posteriores de la filosofía. No encontramos en el español una conciencia explícita de ello, pero sí una intuición o un atisbo del carácter no reconciliado ni reificado de la conciencia estética que nutre el ejercicio del saber, la ciencia. Por eso este factor será singularmente expresivo de la universalidad estética que alcanza el novelar barojiano, o así nos podemos permitir interpretarlo. Al igual que Schopenhauer, Baroja contempla el mundo desde una particular reflexión vitalista sobre la ciencia; Como el filósofo alemán es por eso un novelista del rigor y el misticismo.

III.6.

EL DETERMINISMO.

Es el concepto-factor **determinismo** un elemento fundamental en el parentesco filosófico de Pío Baroja con Schopenhauer, no por la nitidez teórica con que aparezca en la filosofía del segundo o en la obra literaria del primero, sino porque en ambos aunque es un concepto escondido impregna a otros más explícitos, sobre todo la **voluntad** y el **dolor**. Al aparecer siempre en penumbra, este concepto, que en el caso particular de Baroja debemos denominar también **factor** o **agente**, nos muestra bien la sutilidad y hondura del vínculo filosófico que une a ambos autores; constitúyese así en ellos un destino, un **telos** filosófico antes que un discurso doctrinal. En él se comprenden las intuiciones estéticas que comparten dentro de la corriente vitalista del pensamiento y el arte, pues si en ambos autores encontramos similares concepciones, similares puntos oscuros, similares sospechas, encontramos sobre todo similares horizontes estéticos. Veamos:

III.6.1. EL DETERMINISMO DE LA VOLUNTAD DE VIVIR.

La concepción del mundo como voluntad que tiene Schopenhauer presenta caracteres deterministas. La universal presencia de la voluntad en la conformación del conocimiento, en el establecimiento de la realidad, el que el organismo sea la encarnación visible de la voluntad... Condición del mundo objetivo, implica un determinismo causalista en la médula de su filosofía (73). En su época post-romántica, a pesar de todo fuertemente influída por la Ilustración, no es posible separar el organismo (la encarnación visible de la voluntad) de un proceso causal, de la concatenación mecánica en la que él es un eslabón inevitable entre eslabones predeterminados (otros organismos, otras voluntades), dentro de la natural y universal voluntad de vivir (74).

Subyace en todo ello el que la metafísica que profesa Schopenhauer (en la cual lo fenoménico, el organismo sobre todo, expresa una voluntad de vivir), concibe que el fenómeno particular está determinado por dicha voluntad en la concatenación de fenómenos físicos que, de uno u otro modo, podemos percibir en él (noumeno volitivo). Por tanto discrepando de Kant, la voluntad humana está predeterminada. En la perenne concatenación de fenómenos de la voluntad universal, no existe, tan alegremente al menos como se supone, el libre albedrío humano (75). Existe, es evidente, una serie de actos volitivos personales que se integran en el mayor conjunto de actos volitivos de la naturaleza, objetivando todos ellos la

universal voluntad de vivir. La voluntad humana está determinada por ello, a manifestarse en la multiplicidad de fenómenos orgánicos que somos capaces de describir con mayor o menor capacidad explicativa. Sin embargo la voluntad humana no es un fenómeno orgánico sujeto a la predeterminación de las causas naturales que explican, sino un fenómeno antropológico de búsqueda de la cosa en sí que en ella se expresa (76).

III.6.2. DETERMINISMO E INDIVIDUACION.

Dentro de esta correspondencia entre lo orgánico-vital y lo metafísico que establece Schopenhauer, advertimos un disentiimiento claro, tanto con algunos aspectos de la teoría de la voluntad kantiana, como con los materialismos extremos que consideran la voluntad únicamente como un fenómeno fisiológico. Con los datos que hoy ofrece la ciencia experimental (Fisiología y Psicología sobre todo) y con los elementos de reflexión filosófica que generan y que han mediado abundantemente desde Schopenhauer hasta hoy, no nos cabe duda que el determinismo que profesa nuestro filósofo es una premonición de muchos aspectos del debate filosófico del S. XX: Sin duda es un determinismo abierto a los datos que ofrece la ciencia natural y rico en posibilidades hermenéuticas de la vida. El núcleo de tal riqueza reside en el hecho de que el propio Schopenhauer advierte la problematicidad de su determinismo, es decir, que no hay forma de evitar la rebelión de la libertad, que el hombre necesita constantemente de ella,

aunque sólo sea eventualiter, como posibilidad teórica:

Es libre, pues el principio de razón único explica que la necesidad, cualquiera que sea, no es más que la forma de su fenómeno. Mas por eso, también desde su aparición y en todo su curso se halla sometido a la necesidad y así es como podemos conocer la naturaleza de ese acto de voluntad mediante su fenómeno y podemos "eventualiter" querer de otra manera (77).

La voluntad de vivir como concepción metafísica fundante de la realidad, se acomoda mal a las experiencias aparentemente contradictorias de ella (por ejemplo el dolor y la muerte) y las explicaciones que sobre las mismas nos da Schopenhauer dejan cierta insatisfacción, no evitan que deseemos seguir agarrándonos al Idealismo o al Materialismo. El libre albedrío siempre será algo más que un desideratum, será una apuesta, un riesgo que el hombre estará dispuesto a correr con tal de evitar el dolor o retrasar la muerte... ¿O es que, extrañamente, son ambos fenómenos en los que se manifiesta la vida?... ¿O son, más extrañamente aún, noúmenos en los que hemos de suponer que consiste la vida para poder vivir?... ¿O es que estamos predeterminados a una muerte-vida que quiere la voluntad de vivir universal, pero que la voluntad individual no quiere a pesar de verse en ello...?. Las justificaciones de la muerte y el dolor que nos ofrece Schopenhauer tratan de superar la individualidad de su

experiencia (son reales individualmente) de modo precario y siempre dentro de un pesimismo filosófico complejo, que apela a la contemplación estética como liberación de sus propias contradicciones (78).

III.6.3. PESIMISMO DETERMINISTA.

Ya en estos términos la filosofía de Schopenhauer se convierte en una áspera convulsión del espíritu, preludio de la de Nietzsche, en un apasionado desasosiego de nuestro yo pensante y sintiente. Si por un lado quisiéramos quitarle la razón al autor de El Mundo, por otro no podemos. Aceptar su pesimismo, aceptar el riesgo de una actitud nihilista generalizada, es una locura que nos anula y sin embargo, a pesar de que se nos intente convencer de lo contrario y de que no nos gusta... no nos es posible otra actitud. Una vez probado el fruto del Arbol de la Ciencia ¿Es posible evitar, ignorar su castigo...? Entre tanto y en virtud de que somos una manifestación más de la universal voluntad de vivir, estamos predestinados a la muerte (79).

Constatamos que el filósofo ya no hace Filosofía con la razón exclusivamente, sino que también la voluntad actúa e importa, que la totalidad del yo se compromete en la labor y que, por tanto, es preciso reconocer el papel que en ello tienen todos sus componentes físicos y psicológicos; Los conceptos filosóficos se convierten en factores de las

vivencias: Vida, mundo, voluntad, dolor, representación... determinismo... Podemos constatar que este último es singularmente polémico, quizá el que mejor represente el trágico ser de la Filosofía que Schopenhauer recupera: Cuando en la contemplación estética, nuestro filósofo arbitra también una actitud moral, cuando no logra reconciliar en ella, a pesar de pretenderlo, la voluntad individual con la voluntad de vivir que constituye el mundo, cuando el fatalismo aflora en la interpretación de la Historia que nos muestra, advertimos que el pesimismo filosófico es en él una forma extrema y lúcida de conocimiento sobre la predeterminación de la voluntad. Advertimos también que desde semejante posición schopenhaueriana, se prefigura el existencialismo, la estética negativa, en cierto modo el misticismo posterior de Wittgenstein y, en definitiva, gran parte de lo más fecundo de la Filosofía del S.XX. Existe además en esta visión determinista de la realidad en su conjunto, un preludio de teorías contemporáneas sobre el origen del universo, por ejemplo con el determinismo físico de Nagel (80). Por lo que a nuestro estudio interesa, se debe destacar que también prefigura, antes que todo lo anterior, el modesto fondo filosófico de un novelista español, Pío Baroja (81).

Por todo ello nos es lícito concluir que el determinismo es tal vez el elemento más complejo de la Filosofía de Schopenhauer y también el más rico en posibilidades de tensión estética y práctica artística, el que permite liberar más fuerza de creación, el más romántico y al tiempo el más

contemporáneo. No en vano artistas tan distintos como Wagner o la Generación del 98, en especial Baroja, se sintieron discípulos suyos (82).

III.6.4. CARACTER SCHOPENHAUERIANO DEL DETERMINISMO DE BAROJA.

Pío Baroja, según estamos viendo, se aprovecha frecuentemente de estas posibilidades de la filosofía de Schopenhauer, siendo un mentor destacado de las mismas. Los puntos de contacto más intensos con él los tendrá en : La representación ideológica de destacados personajes de su literatura, en el enjuiciamiento y valoración de situaciones histórico-sociales, en determinadas concepciones físicas y fisiológicas y en la justificación de su praxis estética o creación de su modelo novelístico. Veámoslo:

III.6.4.1. Representación ideológica de destacados personajes.

Afirma Pío Baroja en alguna ocasión (83), que Schopenhauer y Nietzsche son dos grandes destructores de dogmas. Para esta tarea vendrán ambos a su obra en una época en la que la renovación de la dogmática al uso es notable. Baroja es pesimista a fuerza de ser iconoclasta, mientras que Schopenhauer invierte estos términos, por lo que ambos difieren y se asemejan. Ante el español sucumben dogmas sociales, políticos, religiosos, estilísticos, científicos...

o es él quien los derriba o coadyuva eficazmente a ello y por derribar, derriba el pedestal pedante que a veces adopta la propia crítica, su dogmatismo vacuo (84). Se genera así, en su obra un escepticismo ácido ante la inevitabilidad de lo que ocurre y la pervivencia de las actitudes humanas en ello. Será Schopenhauer como queda dicho, quien le preste lucidez filosófica a tal pesimismo, a la conciencia de semejante visión determinista de los hombres y de las cosas (85).

Es posiblemente en *El árbol de la Ciencia* en donde Baroja expone con más abundancia sus concepciones deterministas, si bien referencias a ellas, implícitas y explícitas, se encuentran diseminadas por toda su producción literaria. Si nos fijamos en las que se encuentran en el libro mencionado podemos comprobar la conexión que poseen con la Metafísica vitalista de Schopenhauer, sobre todo cuando se refieren al dolor y a la muerte, asumiendo las posiciones teóricas del alemán que se han señalado páginas atrás. Tal cosa no se produce de modo casual sino por un conocimiento destacado del pensamiento kantiano, de su revolución metafísica, gnoseológica y moral, así como de las críticas de Schopenhauer al mismo (por más que modestamente el propio Baroja reste importancia a su propia cultura filosófica). En *El árbol de la Ciencia* existe además del propósito novelístico, otro propósito de expresar los planteamientos filosóficos de la visión determinista de la condición humana. En este propósito se manifiestan los conocimientos filosóficos aludidos (86).

El nihilismo final de la obra es la conclusión inevitable de los diálogos filosóficos que aparecen en ella. La muerte de Andrés Hurtado es el único sentido que, ineludiblemente, puede éste dar a su vida y a la muerte de su esposa... Y ello sin desestimar la vida, sino aceptando el desarrollo que en ambos va paulatinamente manifestando ésta. Se busca la muerte como continuidad de la vida propia, aristocráticamente, sin dolor, constituyéndose Andrés en el precursor de un nuevo prototipo humano:

Ha muerto sin dolor, murmuró Iturrioz -este muchacho no tenía fuerza para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata, aunque no lo creía- Pero había en él algo de precursor - murmuró el otro médico - (87).

III.6.4.2. Enjuiciamiento de situaciones histórico-sociales.

Se percibe también el rastro determinista de Schopenhauer en la obra de Pío Baroja, en las abundantes referencias a situaciones histórico-sociales de la segunda mitad del S. XIX y primera mitad del XX. Existe en ellas una evolución intelectual, que se viene reflejando en estas páginas y a la que se aludirá posteriormente con alguna amplitud, que interpreta con asiduidad los fenómenos histórico-sociales más destacados de una época; En especial se interesa Baroja por el Carlismo, la crisis española del 98, la Primera Guerra Mundial, el Anarquismo, la marginación de los

suburbios, la última Guerra Civil Española e incluso la Segunda Guerra Mundial.

Queda dicho que, ya en sus primeros escritos, muestra un notable escepticismo sobre las soluciones posibles a los problemas españoles; Posteriormente tal escepticismo se extenderá a Europa (a América la ignora porque la considera un sucedáneo de Europa, repetidor de los errores de ésta). Desde la última Guerra Civil Española y la Segunda Mundial tal escepticismo pesimista se generalizará a la sociedad en su conjunto, a la condición humana en general (88).

Las raíces de tal pesimismo están en la propia constitución de los grupos humanos analizados (sean éstos naciones, razas o clases sociales). Se advierte que se les interpreta bajo un criterio determinista de pensamiento caracterizado, en muchas ocasiones, por las siguientes constantes:

a. En los colectivos humanos se dan una serie de caracteres físicos y sociales que condicionan notablemente los modos de vida individuales y colectivos. Los individuos luchan por superar tales condicionamientos pero en contados casos lo consiguen, sobre todo en estos tiempos, y siempre a costa de soledad e individualismo. La expresión de semejante esfuerzo es el principal motivo de la Literatura y el Arte, los cuales se dignifican moralmente si son partícipes de la aspiración a la libertad, aunque ellos tampoco la consigan (89).

b. Por ello los colectivos humanos, inevitablemente, evolucionan a su esplendor o decadencia, instintiva y alternativamente. El progreso social es impuesto por individualidades sacrificadas, epígonos de la voluntad de vivir de la especie y que, por ello, nunca son deshumanizados por la pluma barojiana. El progreso social es lento, relativo y ciego ya que de él sólo se es consciente a posteriori; Toda categorización apriorística del mismo es una especulación abstracta, mero dogma doctrinario. El progreso es el destino humano, una experiencia vital y por tanto es implacablemente crítico con cualquier reducción que se haga del mismo a conceptos teóricos. Solamente ceñidos al esfuerzo individual evolucionan (progresan) los colectivos humanos; La mayoría de los individuos acaban saliendo de su brutalidad primitiva mecánica e inevitablemente gracias al esfuerzo de perfección vital de cada uno de sus individuos. Unos lo realizan con más rapidez que otros y, aunque la condición humana está predeterminada a ello, el proceso está erizado de un sinfín de dificultades; El sortearlas lo mejor y más rápidamente posible es una responsabilidad individual que la naturaleza, incluso en el hombre, no permite transferir de unos individuos a otros (90).

c. Como consecuencia el determinismo pesimista de la obra barojiana muestra una preferencia clara por el individualismo frente al colectivismo, una tendencia a carecer de optimismo histórico inmediato, incluso se dudará del propio escepticismo; Se acercará nuestro autor, en fin, a postulados anarquistas nunca definitivos y optará por la contemplación

estética, el ejercicio literario o el activismo intelectual, frente a la militancia ideológica (91).

Tal modo de proceder no difiere del que años atrás llevó a Schopenhauer a afirmar:

No existiendo, como no existe, unidad real e inmediata de la conciencia más que en el individuo y no en la especie humana, es evidente que la unidad de marcha en la existencia de la especie humana es una mera ficción. Además, así como en la naturaleza sólo la especie es real, siendo los géneros simples abstracciones, en la especie humana no hay realidad más que en los individuos y en la vida individual, los pueblos y la marcha de su existencia son abstracciones... En realidad sólo la vida del individuo tiene unidad, encadenamiento y verdadera importancia... (92).

III.6.4.3. Concepciones físicas y fisiológicas.

Desarrollando la cuestión de La ciencia, hemos podido entrever páginas atrás algo de las concepciones físicas de Schopenhauer y Baroja. En ambos casos están imbuídas de posiciones deterministas. Las dos muestran una acusada tendencia a acotar su reflexión sobre la realidad física a la naturaleza fisiológica y psicológica de los seres vivos, espe-

cialmente del hombre. No es que prescindan de mostrar el determinismo físico de la Naturaleza fuera del mundo orgánico, pero su esfuerzo por hacerlo en él es menor. Los dos autores conocen, sin embargo, de manera superior al común de los escritores de su época la Física y las Ciencias Naturales en general, situándose dentro de una tradición propia de los discursos vitalistas de la Filosofía contemporánea (ver página 74 y ss.) (93).

Por ceñirnos al determinismo físico en Pío Baroja se puede advertir que éste lo levanta como bandera de racionalidad y modernidad intelectual frente al triste panorama científico de la España de su época. Asume en muchos de sus personajes y artículos, con un evidente afán polemista más que doctrinal, posiciones materialistas en la concepción del mundo orgánico que le llevan a las conclusiones mecanicistas consiguientes. Semejante actitud, más importante en los primerísimos momentos de su obra que en el resto, debe ser situada en el afán provocador que caracteriza el ímpetu regeneracionista de los autores del 98. Es sin duda consecuencia del deseo de mostrar meridianamente el profundo respeto hacia el papel de la ciencia que Baroja hace compatible con su crítica del Cientifismo y del Positivismo. A medida que evolucione su obra no dejarán de aparecer matizaciones al mecanicismo y al materialismo de clara raigambre metafísica. El determinismo de aquellos será más bien una manifestación individualista y rebelde frente al dogmatismo con que se solían enfocar por entonces las cuestiones sociales, estéticas

y morales. Como se ha indicado ya en numerosas ocasiones son Schopenhauer y Nietzsche los principales mentores de esta rebeldía (94). Así, mientras en un breve artículo de juventud publicado en *La justicia* en 1893 titulado *Danza de átomos*, defiende el determinismo mecanicista de la materia dentro de un contexto crítico a los desfasados profesores universitarios de una España depauperada científicamente, en *El árbol de la Ciencia* arremete con planteamientos morales y metafísicos contra tal determinismo. La vertebración teórica de sus argumentos está dentro de los aspectos de la obra de Schopenhauer que hemos examinado (95).

Vemos en la introducción de *Mascaradas sangrientas*, que el determinismo barojiano afecta a la naturaleza humana, a su metabolismo y acaba implicando el devenir cotidiano de la Historia, al pequeño destino de las comunidades humanas (otro tipo de destino no existe en la práctica al menos en la España que por entonces sólo muestra sordidez en su conciencia nacional). Aunque para la época en la que Baroja muestra semejante actitud (1.927) ya influye poderosamente en su obra Nietzsche, podemos observar bien en ella el tipo de determinismo problemático, desasosegado, de raíz schopenhaueriana que recorre su pluma: Elevarse sobre la sordidez de la Historia sin renegar de ella porque no es posible, plasmándola en la propia obra sin justificarla, exige una actitud nietzscheana de valoración, bien definida (*Humano demasiado humano*), aunque en ella quede sin duda el rescaldo schopenhaueriano al que se hace referencia:

¿Cómo rechazar ningún resplandor que pueda esclarecer la turbia condición de la naturaleza humana, su esencia, su metabolismo?.....
A pesar de mis afirmaciones creo que hay una fuerza superior a mis instintos y esta fuerza es la evolución (96).

Cuando Baroja se acerca al dolor en su tesis doctoral en medicina muestra ya, como fondo del determinismo fisiológico, un pesimismo antropológico acorde con el discurso sobre la ciencia que mantiene (ver página 141). En línea con esto encontramos en el recorrido literario de Baroja muchos personajes que están determinados, embrutecidos o sublimados, por multitud de factores físicos que sirven de elementos idóneos de descripción. Entre estos últimos destacan, por el recurso frecuente que a ellos hace Baroja, los siguientes: La morfología, la raza, el clima, el lugar de nacimiento. No son elementos absolutos que impidan un cierto ejercicio de la libertad individual (de modo que, dentro de las limitaciones deterministas que ya conocemos, un personaje puede forzar su propio destino y quebrar el embrutecimiento o la sublimidad que encarna, aunque sea de modo esporádico), pero posee una influencia sobre el hombre, innegable, que no gusta reconocer a los doctrinarios que odian la vida. En ningún caso muestra sin embargo Baroja la opinión de que exista superioridad alguna definitiva de una raza o de un pueblo sobre otro, sino peculiaridades y características propios, difíciles de nivelar por un prejuicio intelectual. Estos casos extraordinarios

definirán los hitos de progresión colectiva posible. Los elementos descriptivos de la literatura barojiana reflejan y perpetúan como valores humanistas (como conciencia estética), los prototipos individuales y sociales que los encarnan. La lucha entre la determinación de la especie y la fuerza del individuo no se comprende en una propuesta científica sino en un ejercicio estético (97).

III.6.4.4. Justificación de la praxis estética o creación de un modelo novelístico.

Finalmente conviene considerar el carácter creador de contenidos estéticos que presenta el determinismo barojiano. En este particular ya se ha mencionado la tensión estética que posee tal determinismo en los personajes y situaciones de la obra de nuestro autor que lo padecen, recordémoslo: El lector asiste en ellos a una sucesión de agonías (en el sentido unamuniano del término), desgarros interiores, sinsentidos e hipocresías sociales, introspecciones psicológicas de carácter trágico, que son administradas novelísticamente, más que literariamente, como algo inevitable y predeterminado que, de modo paulatino, va apareciendo en la trama del relato o la novela (98). Se crean así elementos de intensa emotividad en torno a situaciones sociales e históricas, que si por un lado nos remiten a precedentes literarios heterodoxos (el folletín francés por ejemplo), por otro renuevan lo mejor del impulso romántico y subjetivo en la literatura,

suministrándole distanciamiento intelectual y pesimismo (99).

Como en Schopenhauer encontramos en Pío Baroja la confrontación entre razón y voluntad y entre voluntad individual y colectiva que subyace en la vivencia del determinismo. La capacidad de descripción de ambos combates, sobre todo del segundo, está encarnado en muchos personajes, situaciones, grupos y sobretodo acciones. En este quehacer la preocupación por el lenguaje literario es secundaria frente a la búsqueda de salidas de la amargura; Objetivamente éstas no existen, como no existe la objetividad racionalista para Schopenhauer, sin embargo en su búsqueda se constituye la legitimación intelectual y moral de la praxis estética que hay en la obra barojiana:

Si la vida es así, con raras excepciones, es turbia, oscura, casi siempre sin brillo. La novela quizá es lo que no debe ser como la vida (100).

Los principales elementos que configuran esta búsqueda de salidas al determinismo pesimista que encarna la praxis estética de Baroja son los siguientes:

a. La constante lucha de los personajes más caracterizados contra su predeterminación social, buena o mala de la que difícilmente escapan (Shanti Andía, La busca, por ejemplo) (101).

b. La predestinación de muchos personajes es su propia condena a muerte o a no alcanzar la liberación que buscan (Susana, La familia de Errotacho) (102).

c. La conciencia de que existe un destino destructor de las sociedades amadas y conocidas. El ser testigo del fin inevitable de una época no siendo sustituida por otra mejor (El mayorazgo de Labraz, La casa de Aizgorri) (103).

d. La conciencia de que la acción individual, la aventura, son formas de vida (voluntad), que sin embargo se agotan en sí mismas. Por eso la universalidad de muchos personajes, la variedad de sus ambientes sociales, marcos geográficos, idiomas, costumbres, etc..., sirve para justificarlos personalmente pero no para justificar la bondad de tales ambientes, marcos, costumbres, idiomas, etc... El autor con ello convierte la lucha vital y volitiva de los personajes contra su destino, en ejercicio estético apenas transformado por el lenguaje; Por eso la acción se narra tal cual se presenta, sin grandes esfuerzos retóricos ni de rigor literario. El autor convierte, en definitiva el oficio de escribir su novela en testimonio de la lucha por la vida, de la lucha contra la predeterminación que la anima, de ahí las abundantes referencias biográficas y autobiográficas de sus escritos (104).

e. La rendición del pesimismo propio de la concepción determinista de la vida a la naturaleza, a la generalidad

de los ciclos del universo. La dignidad de ciertas conductas humanas por encima de la miseria a la que están predeterminadas, aflora justamente en las vivencias de paisajes naturales o urbanos, en la percepción teórica de un cierto eterno retorno metafísico de la realidad que, como queda dicho, aparece sobretodo al final de grandes secuencias (capítulos, libros, trilogías, etc...); Esta rendición del destino a la naturaleza sirve para desear salidas morales, aunque sean contradictorias, al determinismo, pues si éste es asumido de modo fatalista, al margen de la rebeldía que supone su praxis estética, se niega la libertad, se niega también el sentido de escribir y de opinar libremente, se niega la propia literatura (105).

f. La agrupación de las obras barojianas en grandes conjuntos. Puede interpretarse esta peculiaridad como un deseo de enmarcar la multiplicidad de opiniones, situaciones y personajes que en aquellas se recogen, en una estética vitalista del tiempo. Se procura con ello una continuidad instrumental en la novela que exprese el aparente sinsentido de la vida. Las trilogías barojianas mostrarán grandes vivencias estéticas de la sucesión que organiza la experiencia, la continuidad de un universo histórico al que la obra barojiana, a la vez que pretende superar, se siente predeterminada (106).

III.7.

LA COMICIDAD.

La crítica social inserta en la obra barojiana utiliza el recurso de la comicidad o del humorismo con alguna frecuencia. Son diversos los modos con los que lo hace y podemos rastrear en ellos, también, alguna influencia de Schopenhauer. En éste y en Baroja la vinculación de la comicidad a la crítica social no es sólo un adorno psicologista de su pluma o un recurso estilístico utilizado esporádicamente, sino ante todo la manifestación de una actitud moral, no moralista, que hace que su humorismo sea plenamente moderno y cuya estructura filosófico-vitalista nos explica con algún detalle Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (107).

III.7.1. LA RISA, LA IRONIA Y EL HUMOR.

En efecto, nos habla en el texto mencionado el alemán de dos géneros de lo risible. El primero es el de la subsunción paradógica; Con semejante expresión Schopenhauer alude a su interpretación de la causa general de la risa. Esta se fundamenta en la incongruencia entre el pensamiento

abstracto y la intuición. A él pertenece la extravagancia, la agudeza, la parodia, la ingeniosidad, el equívoco, la creación de convencionalismos cómicos que hacen aceptables a una sociedad, por pacata que sea, situaciones anómalas, burlescas, corrosivas, subidas de tono, etc... Semejante género de lo cómico busca la creación artificial de la risa, de ahí su afición a la mimesis exagerada, y en sí no supone necesariamente una situación humorística objetiva, sino más bien una interpretación hilarante y subjetiva de algo conocido por todos, aceptado normalmente dentro del canon social y cultural. La risa surge pues como una intuición, como un movimiento natural de la voluntad ante interpretaciones o equívocos artificiales de la realidad cotidiana y que en circunstancias normales no llaman la atención, no causan gracia. A través de distintos ejemplos Schopenhauer nos muestra como el creador de comicidad construye algunos de estos esquívocos que artificialmente la producen (además de la acción mimética verbalizada se incluyen también ruidos, muecas, golpes, etc...) (108).

El segundo género de lo risible que nos explica Schopenhauer se refiere a la incongruencia entre realidad e intuición, fruto de la cual surge el absurdo, es decir una noción extravagante carente de sentido lógico. Dado que los términos realidad e intuición pueden ser coincidentes, la risa constituirá en tal caso un movimiento moral en quien la ejerce, un cierto distanciamiento crítico, tal vez escéptico, de lo lógico, una vivencia estética singular. Este género de comicidad conlleva la acción, la intencionalidad del proceder

no su mera casualidad, la praxis, de ahí que se cultive de modo especial en el relato o la novela, además de en la comedia. Bien sea porque explícitamente se nos describe, bien porque la natural asociación de ideas nos lo hace presente, lo cómico surge de una situación posible pero disparatada aunque no carente de sentido (por ejemplo cualquiera de las aventuras de Don Quijote). Si tal disparate es percibido en los demás, en el mundo ajeno al yo estaremos ante la ironía. En ésta se manifiesta inevitablemente, junto a la actitud crítica con respecto a lo otro, una cierta conciencia de superioridad subjetiva y por ende una actitud optimista: Se tiene conciencia de lo absurdo y como consecuencia, al menos quien la tiene, admite la posibilidad individual de superarlo. La ironía se nos presenta como un elemento de vivencia cómica y distanciamiento moral del individuo (109).

Si la situación disparatada es advertida con escepticismo, se hace extensiva al nosotros, la ironía se universaliza y se transforma en lo que Schopenhauer denomina humorismo. Se concibe en este caso la realidad cómicamente, pero además se intuye que ese componente cómico que posee no es algo subjetivo, del conocimiento, sino la propia realidad del mundo, incluido el sujeto que conoce cómicamente. Semejante concepción transforma por tanto, con frecuencia, lo grave en ridículo, la seguridad de la experiencia en ingenuidad o ignorancia corrosivas de todo incluso del propio sujeto y de la propia ironía. Aparecen las situaciones tragicómicas, las

realidades absurdas que, sin embargo son vividas importante-mente (110).

Humorismo e ironía suponen pues comicidad objetiva, en el sentido de que pretenden mostrar lo que auténticamente constituye la realidad: La integridad dialógica de toda vivencia, la implicación moral de todo fenómeno vital. Más que expresar un movimiento espontáneo de risa y aún sin desestimarlo como experiencia e intuición cognoscitiva, lo que se advierte en la ironía y el humorismo es un intento de explicitar el movimiento interno del humor, de profundizar en la experiencia humana de lo cómico más allá de su interpretación fisiológica o psicológica. En estas dos formas de comicidad objetiva se busca comprender la conciencia escindida del vivir humano. Entre ambas tan sólo cambia la posición del sujeto, interna en el humorismo y externa en la ironía. Da a entender Schopenhauer que la distinción y el tránsito entre ambas marca la diferencia entre los usos clásico y moderno de la comicidad. El humorismo, especialmente estimado por Schopenhauer y practicado por Baroja, supone una lúcida desesperanza, una cierta huída del absurdo mediante la praxis estética (poética):

La ironía es objetiva, va dirigida contra los demás. El humorismo es objetivo y en general se refiere a nosotros mismos. Por eso, entre los antiguos, encontramos los grandes modelos de ironía y entre los modernos los grandes maestros del humorismo. Este

parece inspirado por una disposición personal seria y elevada que, involuntariamente choca con un mundo heterogéneo por su vulgaridad, sin poder variar éste ni variarse ella misma. Entonces como medio de evitarla, se abraza en un mismo concepto la opinión propia y el mundo exterior, produciéndose un doble contraste con el mundo real, ya en uno u otro sentido, lo cual obra como lo cómico provocado deliberadamente, es decir como la broma, pero como una broma detrás de la cual se trasluce la profunda gravedad de lo que se esconde (111).

Acaba notando Schopenhauer que la objetividad del humorismo es peculiar, es decir que es una objetividad referida tan sólo a la acción humana (subjetiva), no a un fenómeno físico o material: La comicidad de Don Quijote, por ejemplo, no reside en que se dé un tremendo golpe contra unos molinos, lo cual mostraría un sentido elemental de la comicidad, sino en que las razones que tiene para embestir contra ellos lastimándose son profundamente humorísticas. En semejante actitud, en la conjunción de formas que se despliegan para expresarla, más que en una determinada conceptualización del mundo, se ejerce el arte como forma de querer, expresarse, vivirse:

El humorismo tiene pues su origen, en una disposición del espíritu y, a mi juicio, es un predominio de lo subjetivo sobre lo objetivo en la manera de

considerar el mundo. El humorismo es siempre la expresión poética o artística de algún hecho cómico o grotesco cuando lo que se oculta, dejándolo entreveer, solamente es un pensamiento grave (112).

La comicidad del humorismo supone una forma de penetración en la condición volitiva que Schopenhauer otorga a la realidad. Su aspiración a lo nouménico, por tanto, lo ennoblece; Ejercer la comicidad sin una clara conciencia de que en ella se están intuyendo las formas de la vida no conduce muy lejos y es la pobreza del humorismo. Así ocurre cuando se reduce el humor a bufonada, cuando se busca la simple caricatura, la vulgaridad mimética. La legítima producción artificial de la risa, a la que ya se ha aludido cuando se hablaba del primer género de lo risible, constituye lo gracioso, lo más o menos ocurrente, pero no el humor (al menos el que valoran Schopenhauer y Baroja). La nobleza del humorismo, tantas veces olvidado en la literatura supuestamente castiza o popular (populachera), exige algo más que un lenguaje determinado: Un pensamiento noble de alcance intelectual y sin duda crítico con la realidad.

III.7.2. LA CAVERNA DEL HUMORISMO BAROJIANO.

Se dió a entender al comienzo del asunto que nos ocupa que en Baroja existe un tipo de humor vinculado a la crítica social de su obra. Semejante crítica necesita del

humor para alcanzar, además de impronta personal, profundidad moral y antropológica: Resulta ser una crítica al conjunto de la condición humana, un compadecimiento irónico de todos y de todo, incluso de sí mismo. El humor será la profunda caverna de Platón en la que se distorsiona la realidad, pero que al mismo tiempo constituye la realidad vital a la que se halla encadenada la conciencia, por eso parafraseando el título de una obra de nuestro autor, nos podemos referir a la Caverna del humorismo barojiano (113).

Los elementos de contacto que semejante concepción del humor tiene con el pensamiento de Schopenhauer, son evidentes. Son fruto posiblemente tanto de una influencia consciente como de una serie de felices coincidencias, no obstante lo que nos importa observar es que Baroja se mueve en el horizonte intelectual schopenhaueriano, también en el uso novelístico y literario del humor.

III.7.2.1. Humor y crítica de la autenticidad.

Advirtamos de entrada que son escasísimas las ocasiones en las que, desde un punto de vista literario y novelístico, Baroja recurre a la bufonada para mostrar su pensamiento o visión de la realidad. Si describe una situación hilarante (por ejemplo en el episodio del Hombre Boa de La Busca), es porque la describe sin medida, porque existe en la realidad, no porque la invente. No necesita transformarla para reírse de ella, ni se ríe de ella gratuitamente. Otro tanto

podemos afirmar de la parodia excesivamente mimética que no suele cultivar nuestro autor. Se puede advertir en cambio el menosprecio deliberado hacia el uso del lenguaje como fuente de comicidad, tan propio de la astracanada o del casticismo de la época. Si refleja los usos populares del lenguaje es para alcanzar los elementos descriptivos imprescindibles de la realidad, para presentarla más adecuadamente, nunca para constituir con ellos una pseudo-comicidad.

La simpatía barojiana por la literatura folletinesca ilustra bien cuanto se viene diciendo: Esta, en sus momentos cómicos, no es un ejercicio externo (literario) a la realidad descrita, ni busca la risa fácil o la parodia simple, sino un elemento de introspección crítica en la realidad individual o social, un esfuerzo por producir el tipo de comicidad que Schopenhauer ha denominado humorismo (114).

Es fácil comprender, pues, que el humor barojiano sea por lo general descriptivo, tanto de situaciones como de personajes como de cuadros en los que ambos se combinan. Utiliza un lenguaje breve, exacto y generalmente ácido en sus observaciones. Sin embargo este carácter descriptivo puede incluir de modo sutil, elementos de ternura y al mismo tiempo de corrosión hacia quienes enmascaran, edulcorando o exacerbandando, la autenticidad trágica de la vida. No le asusta a Baroja y por tanto no rehuye la contradicción, sobretodo si es interesante para crear un clima literario que dé carácter moral al uso del humor; Este anida en lo auténtico de las

situaciones descritas, aparenciendo en ellas inesperadamente; Casi nunca aparece en la mimesis artificiosa de la realidad, tal como aparece con frecuencia en otros autores.

A modo de ejemplo puede examinarse un escrito de juventud en el que tanto el lenguaje breve, ácido y corrosivo como los elementos de ternura y compasión, propios del humor barojiano, se muestran con claridad. Se trata de un artículo que publica en El País el 22 de Mayo de 1899, titulado *Las dentaduras de Mr. Philf*. Es un escrito que no pertenece al momento central de la producción literaria barojiana, pero que participa de su acepción del humor; Sin duda nos puede servir como paradigma de cuanto se está diciendo.

- Como lenguaje breve, ácido y corrosivo:

Yo no sé si ustedes se acordarán de Mr. Philf; creo que sí. Era un dentista inglés, alto, grueso y colorado, entusiasta de su arte, serio, muy serio, humorista a veces y aficionado al camelo en sus ratos de ocio. Aseguraba que tener una buena dentadura puesta por él valía más que todos los incisivos caninos y molares que la madre naturaleza coloca en los alvéolos dentarios.....

Cuando se posee una dentadura de seis mil reales que hace "clac" como aquella se tiene la obligación de cuidarla y Doña Justa la cuidaba con "amor"...Nunca había tenido hijos, su marido había muerto y todos sus cariños los tenía depositados en la dentadura y

en una bata.

- Como elementos de ternura y compasión:

La pobre Doña Justa no pudo resistir el fallecimiento de su animal querido y enfermó de una pasión de ánimo gravísima. De tanto pensar en las crías de su gata, se le había metido en la cabeza que a los setenta y cinco años estaba ella embarazada y mandaba a su sobrina preparar los pañales y las gorritas del recién nacido con gran algazara de todos los que la oían.....

Luego, la portera, que no tenía dientes, le pareció muy mal que la pobre Doña Justa pasara a la presencia de Dios sin herramientas en la boca, pues la dentadura postiza se le había escapado al morir de entre los labios y había ido rodando hasta el suelo. La portera viendo que las vecinas eran de su opinión, metió con mucho cuidado, como quien hace una operación quirúrgica, los dedos en la boca de la muerta, puso la dentadura y ... "clac".

Luego le puso un pañuelo negro para sujetarle la mandíbula y adelantó la capucha del hábito para que no se viera el pañuelo.

¡Nadie sabe los instintos artísticos que hay en el alma de una portera! (115).

Se puede, desde este ejemplo, observar que Baroja ejerce un humor profundo quebrando con él la racionalidad

establecida, sus estereotipos sociales. De este modo penetra en la comicidad que imbuye la realidad al describir esta última. Nos desvela, en un hecho particular, el sentido de un mundo (ambiente, época, país, etc...) que ridículamente pretende ser racional o tener buen gusto, aunque sea colocando dentaduras a los muertos, sin conseguirlo. Tal pretensión, semejante voluntad de ser, constituye sin embargo y en el fondo su sentido: Lo cómico de la realidad es que busca una justificación racional o bienpensante que no encuentra, pero que en la medida en que la busca, adquiere sentido moral, constituye la vida y argumenta el relato, aunque sea de modo grotesco. Lo tragicómico del mundo para Baroja, en este caso que se acaba de citar y en otros muchos (Los visionarios por ejemplo), reside en las contradicciones estrafalarias que se concitan en la diaria lucha por la vida: Por ejemplo la existente entre la supuesta seguridad científica de muchos personajes y el conjunto de opiniones disparatadas que en el fondo la constituyen, entre la agudeza intelectual de otros y el hueco verbalismo que en realidad ejercen, entre el supuesto valor moral y la hipocresía que subyace en él, entre el orgullo colectivo y la incuria social que en él se oculta, entre la España heroica añeja y el fracaso histórico de su sistema político, entre el Orden tradicional y el marasmo social, ignorado por la burguesía, de las urbes industriales. La realidad es digna de observarse y adquiere sentido en la Literatura porque ésta la conoce y nos revela que el verdadero valor de aquella reside en que manifiesta una voluntad de vivir más que una voluntad de ser (116).

III.7.2.2. Humor y distanciamiento, la crítica del casticismo.

Es por tanto el humor de Baroja, además, un elemento de distanciamiento con el que el escritor adquiere perspectiva estética sobre los fenómenos. Desde la atalaya del humor la literatura es una reflexión, o al menos una exigencia de ella; La obra literaria adquiere altura filosófica en muchas ocasiones de mano del humor que manifiesta, tal como observamos por ejemplo de modo vivísimo en *La familia de Errotacho* (veánse capítulos tales como *El obispo* o *Preparativos macabros*) (117).

Situados en este punto se pueden advertir ya nítidamente los elementos comunes que el humor o la comicidad de Baroja tienen con Schopenhauer. La distinción de éste entre humor y bufonada, sobretodo, tiene su correspondencia barojiana en la posición que el novelista español sostiene con respecto a la literatura folletinesca y con respecto al sainete o el casticismo en general:

Ambos géneros son tenidos por menores dentro de la Literatura y su aportación no ha sido considerada sustancial, al menos en términos generales. Sin embargo Baroja los trata con especial cuidado y diferenciación. Es conocido (y a ello se ha hecho referencia en este estudio anteriormente) el conocimiento y respeto que posee por el folletín francés. Existe en ello un reflejo de la actitud de nuestro novelista en lo referente a la comicidad: El folletín es un elemento,

por disparatado, propio de la realidad absurda, es la ínfima literatura de las modistillas, pero también es el objeto mismo que encarna lo que éstas pretenden vivir. Conocer el folletín es penetrar, muchas veces de modo cómico, en la realidad social más profunda y más popular. Sin duda esta realidad es rechazada por el lector o el propio Baroja en muchas ocasiones, pero su expresión literaria busca y manifiesta la autenticidad del fenómeno social, su vivencia (o al menos así lo estima el novelista vasco). El folletín, además, no imita la realidad social para olvidarse de ella mediante el consuelo del disparate, sino que es consciente del propio disparate y asume que lo importante de él no es lo exagerado sino el fondo trágico de la vida que manifiesta. El lector del folletín es consciente de una incongruencia tragicómica entre la realidad que lee y la realidad que quiere vivir de otro modo; Sin duda la experiencia literaria le consuela, lo cual es conveniente... Pero no le engaña (118).

No así ocurre con el sainete casticista o la novela costumbrista (Arniches, Pereda, etc...), de los que aborrecerá Baroja su planteamiento teórico y su resultado literario. Lo considera una mimesis simplona de la realidad (sobretudo de su época y de sus ambientes madrileños). El sainete no muestra deseo de superación, ni crítica, ni ironía sino la complacencia suicida en la vieja España. No sólo no descubre elementos cómicos o humorísticos relevantes, sino que al esquematizar lo popular, al reducirlo a tópicos, desfigura y justifica una realidad social totalmente injustificable. No representa una

realidad truculenta que se quiere trascender aunque sea viviéndola a fondo o esperpénticamente, tal como ocurre a menudo en el folletín, sino que es una aceptación inmovilista e inmoral de los elementos más mediocres que nos ofrece la experiencia: Se les deforma, se les maquilla mediante una acción literaria que miente, que no cultiva el humor schopenhaueriano que se ha referido antes, que no eleva la condición estética del escritor ni del lector, que degrada la praxis literaria. Los saineteros de la época no persiguen el realismo con la utilización del lenguaje popular, tampoco persiguen una crítica de la miseria social y cultural que lo sustenta, tan sólo la parodian y en el fondo la desprecian, cuando debieran, al menos, compadecerla (119).

Refiriéndonos al uso técnico del lenguaje castizo, elemento colateral en el humorismo barojiano, se puede advertir que la simple imitación de tal lenguaje produciría en la obra del vasco una falsa comicidad que se agotaría en sí misma, otorgando a aquella un alcance estético limitado. Nuestro autor lo utilizará selectivamente, tan sólo en momentos determinados, buscando la pincelada justa de realismo, intentando profundizar en el momento o en la psicología de algún personaje y en el grado preciso en que lo exija el humor escéptico de un observador inteligente y sensible. Utiliza, en ocasiones, expresiones castizas o de germanía pero sin incidir en el tópico casticista, tratando exclusivamente de constituir al personaje y hacerle representante fidedigno de una época o de un grupo social. Por lo demás le es indiferente el casti-

cismo o el academicismo estricto en su estilo literario y solamente para buscar el sentido del momento que encarna el relato o la novela, utilizará ambos. Ni el lenguaje ni el humor son fines literarios, sino instrumentos de crítica, búsqueda y compasión, de todo lo que Baroja, encadenado en el fondo de su vida, vive y relata (120).

III. 8.

LA CULTURA.

Más que una teorización sistemática de la cultura, encontramos en Schopenhauer y en Baroja una vivencia cultural. Resulta interesante su análisis ya que tal vivencia recorre la producción filosófica del primero y literaria del segundo, a menudo, en forma de crítica cultural. Su examen nos permite comprobar el indudable paralelismo que existe entre ambas. Al interpretar en este estudio como factores estéticos la vida, la conmisericordia, la comicidad, la ciencia, el mundo, etc... se está aludiendo a momentos particulares de esa vivencia y de esa crítica que manifiestan el carácter vitalista de la cultura en nuestros dos autores. De hecho debemos concebir la vivencia de la cultura como un factor estético más.

III.8.1. LA VIVENCIA CULTURAL DE SCHOPENHAUER.

Empecemos destacando los denominadores comunes que, en la amplia producción de Schopenhauer, denotan la vivencia cultural específica de éste a que se ha aludido:

III.8.1.1. Participación apasionada.

Se puede observar que el filósofo alemán participa intensamente en el conjunto de fenómenos culturales de su época. Tal participación es incluso un apasionamiento que identifica su filosofía y la infunde un sesgo personalísimo. Con ella se distingue de su entorno cultural precisamente cuanto más se vincula a éste. Del heteróclito substrato del Romanticismo alemán (orientalismo, conocimiento del mundo clásico, erudición en la literatura universal, viajes, vida social, gran cultura histórica y sobre todo estética...) nace un apasionamiento por la cultura que acerca la figura de Schopenhauer a la de los prototipos humanistas del Renacimiento (por ejemplo a Jerónimo Cardano). Es sin duda el rico ambiente intelectual de la Alemania del S. XIX, en cuyo debate vive inmerso nuestro filósofo, una de las causas de tal apasionamiento. Schopenhauer se inscribe en los hechos e ideas de su época denostando y siendo denostado, alabando y siendo alabado. El cómputo de conocimientos culturales que vive y posee, nos interesa más, por tanto, como voluntas o pathos, como búsqueda, que como erudición, normativa o prescripción ideológica. La cultura de Schopenhauer, según su propio objeto, se aprueba o se desestima en tanto que sirve para el ejercicio de la libertad, por más que esta actitud resulte en él especialmente contradictoria. Toda la cultura es vivida críticamente, de ahí su intensidad, no es una erudición almacenada, sino datos de un mundo que es representación y juicio de la voluntad. Esta actitud fué propia, en toda época,

de la mejor filosofía, e inaugura a su vez nuevos derroteros al pensamiento filosófico posterior; Se puede afirmar que la filosofía de Schopenhauer es vital en cuanto que es apasionada.

Aclarando algo más este apasionamiento schopenhaueriano, no se debe entender la noción de libertad de un modo subjetivo (el hombre no hace más que lo que quiere y sin embargo actúa necesariamente), sino de un modo trascendental, relativo a la totalidad de la naturaleza, a la voluntad de vivir que le constituye. La cultura será un instrumento de expresión y conquista de semejante libertad individual a la que se está predestinado pero que nunca se alcanza. O es eso o no es nada. Es por tanto una concepción kantiana en la que la cultura es un ejercicio de conquista de la objetividad, aunque ésta resida en un noúmeno volitivo, no racional, el noúmeno de la libertad (122).

Estos planteamientos se inscriben en la tradición alemana inaugurada por el Idealismo trascendental, que recapitula en la reflexión sobre la propia subjetividad, una reflexión más amplia sobre la objetividad, integrando ambas en la construcción de un sistema cultural absoluto, de una razón metafísica. La particularidad de nuestro autor estriba en que los elementos que integran su reflexión pretenden ser más universales que en autores anteriores (Kant, Hegel), sin duda por la influencia que en él tiene la filosofía védica oriental. Renuncia a encontrar un sistema racional absoluto (una idea, un espíritu, una razón) que integre lo subjetivo y lo

objetivo, en favor de una intuición estética de la voluntad de vivir. Esta es la que constituye en última instancia, cualquier posible nómeno. El alejamiento del Idealismo y de su sistematicidad dialéctica, otorga al pensamiento de Schopenhauer un cierto apasionamiento que, algunos califican de irracional, por la voluntad absoluta, por las inquietantes regiones de lo antropológico y vital. Este movimiento, este pathos, que inaugura de hecho el Vitalismo filosófico contemporáneo, será con el Idealismo el gran paradigma cultural de los dos últimos siglos en Europa (el Positivismo, por razones que no se explican pues no son objeto de este estudio, estaría integrado dentro del paradigma idealista). La intensidad con la que Schopenhauer aborda este trabajo es tal que sus referencias a la literatura, la pintura, la música, la medicina, la ciencia natural y matemática, etc... cualifican y distinguen su obra per se, tanto o más, en muchas ocasiones, que su producción metafísica, gnoseológica y moral (123).

III.8.1.2. Nueva crítica cultural.

El segundo denominador común que la vivencia de lo cultural tiene en Schopenhauer, es el nuevo tipo de crítica que en el conjunto de su obra se desarrolla. En la Alemania del S.XIX no es solamente él quien lo hace (recordemos a Goethe o a Dilthey por ejemplo), pero en su obra adquiere una fuerza destacada. Su centro de gravedad es el universalismo intelectual que posee y del que constantemente hace gala; Sus

obras, aún aquellas que se refieren a las cuestiones filosóficas más abstractas, están cuajadas de referencias críticas, autores, obras o eventos culturales de variada condición y relevancia. Digamos que su filosofía busca la crítica cultural como referente práxico, como legitimador ético y epistemológico. En ella encontramos inevitablemente las manías y contradicciones de un burgués, pero también un examen del Clasicismo, el Romanticismo o la Literatura europea que no pasará desapercibido en nuestro siglo. De todo ello podemos concluir dos cosas: La primera que Schopenhauer critica volitivamente, es decir buscando o legitimando la experiencia del vivir más que las conclusiones del pensar; La segunda, que la crítica cultural de nuestro filósofo es siempre, en última instancia, estética, tiende a la vivencia ética más que a la axiologización ética de la experiencia (124).

Al afirmar esto último debe entenderse que Schopenhauer busca con especial interés el goce estético dentro del ejercicio del pensamiento y de la crítica cultural. Hace de ello un imperativo moral, categórico, de la voluntad, que debe llevarse hasta el fin, más allá incluso de la razón. Sería injusto, como algunos han hecho, relegar la crítica schopenhaueriana exclusivamente a la cómoda e innoble posición del burgués reaccionario, que sí existe, negándose con ello legitimidad filosófica a su obra. Debe comprenderse, sin embargo, que su posición intelectual no es fácil, pues nunca lo es ir contra corriente; Dentro de sus condicionamientos personales, busca un nuevo horizonte cultural al humanismo, no

se desentendiende de él. Por otro lado la posición contraria no ha resultado mas fructífera que la suya en la Historia del Arte, del pensamiento o de la sociedad en el último siglo. Lo difícil para la crítica es cualificar la vivencia de una obra o fenómeno cultural, su voluntad trascendental, más que su adecuación a un sistema abstracto. Schopenhauer se atreve a ello, corriendo los muchos riesgos que conlleva, gracias a la enorme erudición que posee y a su magnífica capacidad de análisis y dialéctica. Es cierto que Schopenhauer es un bon vivant (y de ello será tal vez criticable el porqué, menos sin duda el para qué), pero la lógica interna de su posición intelectual, el radicalismo moral que observa, se nutren de un depurado concepto de la libertad, kantiano y vitalista, que se ha recogido antes; Esta postura le acarreará la preterición universitaria frente a Hegel, el olvido del estado prusiano, el enojo de los revolucionarios de Francfort en 1.848 y el olvido general de su obra hasta casi el fin de sus días. Su fortuna personal le permitió un pensamiento y una crítica cultural libre, no fué siervo de nadie, pretendió servir la verdad de la vida y ésto hay que reconocérselo aunque pueda parecer que algunas veces se equivocó (125).

Antes de terminar esta referencia a la crítica cultural de Schopenhauer, debe recordarse nuevamente la enorme influencia de Kant que transmite: Integra de modo admirable el ejercicio de la Filosofía en la crítica cultural, especialmente en la literaria y por ello se constituye en vehículo de la influencia kantiana en la cultura contemporánea; La crítica

cultural y artística de Schopenhauer se distingue por defender la autonomía de la experiencia estética en el hombre, la prioridad del impulso creativo como valor estético, elevando la cultura por encima del modismo o la propaganda; Encuentra en la voluntad de vivir una nueva morada para el clasicismo evitando el siempre pernicioso parcelamiento de la razón (126).

III.8.1.3. Un nuevo debate sobre el humanismo.

El tercer denominador común que aparece en la variopinta y extensa vivencia cultural schopenhaueriana, es el nuevo debate sobre el humanismo que anuncia. Durante el siglo XX se revalorizará la obra de nuestro filósofo gracias a que se van descubriendo en ella, cada vez con más profusión, los antecedentes inmediatos del debate actual sobre el particular, por ejemplo la vinculación de la cultura a lo vivencial. Muchas de las manifestaciones culturales de nuestro siglo han pretendido acercarse a esa dimensión vivencial de la cultura, aunque hayan podido parecer heterodoxas al canon establecido (el expresionismo cinematográfico, la música de Jazz, la Bauhaus, el Dadá, por ejemplo). No se entienda que Schopenhauer pueda prefigurar tales manifestaciones culturales sino que éstas participen de algún modo, de un ideal estético y humanista recobrado por Schopenhauer para la cultura contemporánea. El caso particular de Baroja, poco amigo de muchas manifestaciones culturales de la novísima vanguardia, ilustra

bien esto, como se verá más tarde. La dimensión vivencial de la cultura que Schopenhauer nos propone, valora especialmente la autenticidad en la expresión de los sentimientos y pasiones, en todo tipo de impulsos vitales, la pura expresividad, incluso el funcionalismo estético, la rebelión contra todo academicismo hueco (127). Cuando los creadores de la cultura contemporánea burlan el canon establecido, racional, política o freudianamente, no sólo huyen de cualquier manipulación, sino de un humanismo heterónomo que consideran fracasado. Esta posición, heredera del Romanticismo, se distingue de éste en la propia configuración de su rebeldía: No es una lucha trágica contra el destino natural solamente, es además una integración de esta lucha en un nuevo horizonte moral y antropológico de la crítica cultural y social, aún difuso y teñido de romanticismo pero que llegará a manifestarse más plenamente con Nietzsche. El actual humanismo, tal como nos explica L. Jiménez Moreno, busca profusamente la autenticidad en el extenso territorio de la Antropología y muy especialmente en su parcela psicológica, es decir allí donde lo volitivo es por antonomasia pulsión o arcano (128).

El substrato schopenhaueriano que tal humanismo posee puede resumirse en los siguientes caracteres:

a. **Fenomenismo cultural.** Se trata de un humanismo resultante del examen de la intensa praxis cultural, de la gran variedad de fenómenos culturales de nuestra época. En el caso de Schopenhauer procede de la erudición universal que éste

concita (desde la Literatura a la Música o a la Fisiología). Sutilmente se diferencia del humanismo renacentista en que no se guía por valores o utopías heredadas de un pasado áureo, sino que, de modo más original y sin duda más cercano al auténtico clasicismo, constituye por sí mismo valores, utopías y entramado estético, en la experiencia humana. Toda conciencia nace de la acción propia y de la contemplación autónoma (129)

b. **Búsqueda de la praxis.** Un segundo elemento schopenhaueriano del humanismo contemporáneo es esta búsqueda de la acción intencional como fin en sí mismo y asunción real de la propia condición humana. Es la lúcida desesperanza del teatro del absurdo o del final de la utopía marcusiano. Schopenhauer busca ya la contemplación como final del proceso del conocimiento, como conclusión moral y límite del pesimismo, pero en ella no hay una actitud pasiva, sino práctica y estética. Se busca y se construye la contemplación como unión activa entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el individuo y la totalidad, entre la conciencia y la naturaleza, entre la voluntad individual y la voluntad universal de vivir. Se trata por tanto de una praxis que, en las manifestaciones de la cultura, busca lo trascendental, lo nouménico más allá del ejercicio intelectualista de la razón (130).

En el arte contemporáneo se plantea muchas veces con una humildad intelectual llena de grandeza, el debate estético sobre la razón, existe una praxis contemplativa, una crítica

de los monstruos de la razón, una vivencia nihilista del antihumanismo; En semejantes planteamientos del arte subyace una veta filosófica cercana a Schopenhauer y a Nietzsche sumamente saludable e higiénica para el discurso filosófico contemporáneo. La revalorización de lo místico, en las postrimerías del positivismo lógico que nos propone Wittgenstein, como justificación de la vida intelectual, inexplicable pero imprescindible, nos recuerda que ya Schopenhauer en el S. XIX asumió la condición humana en toda su extensión, con toda su carga de posible negatividad, aunque su compasión por ella fuera un modo menor de asumirla; En todo caso advirtió, quizás asemejándose al misticismo de Wittgenstein, el fondo vital de la moral racional kantiana (131).

c. **Fisicismo.** El tercer elemento del debate sobre el humanismo que inicia Schopenhauer se refiere a la revalorización moral, de nuevo cuño al menos para muchos de los idealistas, de la experiencia física. Sabemos que en la formación de nuestro filósofo hubo cursos de Mineralogía, Botánica, Etnología, Química, Electricidad... más aún sabemos que Goethe le incita a que escriba sobre la visión y los colores. Pero aún siendo esto importante como influencia intelectual, lo que más nos interesa es destacar la valoración moral que otorga a la experiencia corpórea. En ella va más allá de la estética kantiana que la supone fundamento del conocimiento. Por el contrario parece Schopenhauer, en algún momento de su obra, además de un discípulo de Kant un heredero aventajado de la moral epicúrea, especialmente en su etapa francfortiana (a

partir de 1.831). El goce estético es ponderado como fuente de moralidad, su ejercicio exige una estima de la corporeidad de lo físico y de lo fisiológico. Especialmente relevante es el fisicismo que recorre su crítica al Materialismo y al Espiritualismo. Su fisicismo es amplio, no supone desestimar la actividad espiritual sino encarnarla en la propia experiencia de los sentidos, de tal suerte que éstos son fuente de espiritualidad, entendida como autenticidad de la experiencia de vivir, antes que de la experiencia del conocer. Una correcta administración epicúrea de los sentidos encarna un ideal moral y estético sobre el que la vida humana se dignifica; En ella, más que en su función fundadora de la ciencia, reside la importancia filosófica que los sentidos poseen desde la crítica kantiana. La obra de Schopenhauer está poblada de consideraciones de todo tipo acerca de la función, organización, simbolismo y sentido metafísico de los sentidos.

Un fisicismo similar, depurado y aumentado, se encuentra en las manifestaciones más conspicuas de la cultura del S. XX. De manos de la Antropología y la Psicología el pensamiento actual profundiza constantemente en el valor de lo corpóreo, de su expresión individual y colectiva. Bien es cierto que no todo el humanismo del S.XX, por fisicista que sea, es heredero de Schopenhauer, pero es preciso admitir el papel precursor que en este particular adquiere la obra del filósofo alemán. Por lo que a este estudio incumbe, la obra de Pío Baroja es un ejemplo palpable de ello como se verá (133).

II.8.2. LA VIVENCIA CULTURAL DE PÍO BAROJA.

Trasladándonos a la obra de Pío Baroja podemos constatar que el factor cultura representa, con gran relevancia, la proximidad intelectual que aquella mantiene con la de Schopenhauer. El paralelismo entre ambos autores, presente incluso en determinados aspectos de su vida personal (soltería, absoluta dedicación a su obra, negocios familiares heredados, proximidad a la Fisiología, carácter polémico, distanciamiento crítico y a la vez proximidad a sus respectivas épocas), pervive en el hecho de que para Baroja la cultura sea también ante todo una vivencia.

Un retrato fidedigno de esto se puede encontrar en los personajes científicos, médicos sobre todo, que como ya se sabe recorren con mucha frecuencia su pluma. Es común en ellos su participación crítica y pesimista, pero apasionada, en la época y cultura que les toca vivir (véase pg. 140 y ss.). Sin embargo para mejor estudiar los vínculos que unen a Schopenhauer y Baroja en este particular, sistematizaremos el estudio de la vivencia cultural barojiana de acuerdo con las observaciones que acerca de la de Schopenhauer se acaba de realizar. Aunque pudiera parecer un artificio procedimental, responde esta sistematización a la realidad que se puede observar empíricamente en ambos autores.

III.8.2.1. Participación intensa en los fenómenos culturales.

La intensidad con la que Baroja vive los fenómenos intelectuales, literarios, sociales, científicos, etc... de su época, de lo que podríamos denominar espacio cultural español de finales del S. XIX y principios del XX, es particularmente notable. Su obra busca en ocasiones una recapitulación serena y apasionada a la vez, de ese espacio y lo hace a modo de examen de conciencia personal y colectivo. Debe precisarse, sin embargo, que no se queda ahí, es decir que su planteamiento de fondo es más amplio que el de la reflexión sobre España: La compleja crisis española de finales del S. XIX, abrirá el pensamiento de Baroja como ya sabemos, al tema del Regeneracionismo en todas sus facetas, a las cuestiones sociales contemporáneas, a la teoría literaria, a los nuevos horizontes científicos y filosóficos de Europa en el S. XX. Todo ello forma parte de una reflexión general sobre la cultura y sobre la condición humana que la vive. Quizás sea la Música el aspecto más ausente de su vivencia, sin duda porque su erudición o curiosidad al respecto es menor (salvo en el caso de la tradición zarzuelística o de algunas canciones vascas que recuerda de su infancia) (134).

En cualquier caso ya se ha señalado que Baroja vive el espacio cultural apasionadamente, como Schopenhauer: Podemos encontrar a nuestro escritor en algunas inquietudes políticas, pero sobretodo participando en polémicas literarias o sociales; Sus obras frecuentemente reproducen debates

públicos con los que dinamiza su acción literaria y le da historicidad. A lo largo de sus novelas se advierte un traslado de esta vivencia apasionada desde los actores hasta el propio autor, que se involucra en la novela como invitando al expectador a hacerlo. Al final de sus días, en sus memorias, se constituye en observador de un tiempo a punto de desaparecer, que va a morir con él, pero aún entonces se resiste a cejar en sus juicios apasionados (135).

III.8.2.2. Nuevo tipo de crítica.

A semejanza de Schopenhauer Baroja se constituye como un exponente singular de la crítica literaria. De todos es conocido el florecimiento de las letras que se produce en España durante el primer tercio del S. XX (se ha hablado de una nueva etapa dorada de la cultura española). No es comprensible tal florecimiento sin la reacción crítica de la Generación del 98 frente a sus inmediatos antecesores; Esta reacción es literaria y estética pero también política y social (por ejemplo es inseparable del debate europeísta, acerca del replanteamiento de las influencias recíprocas de España y Europa). Inscritas en este nuevo criticismo del 98 están muchas páginas barojianas en las que constantemente aparece la huella de Schopenhauer: Universalismo en la visión de la sociedad, amplia curiosidad intelectual, gran erudición y sobre todo una moral y una metafísica pesimista y vitalista en los juicios estéticos. Hay quienes han entendido semejante

actitud barojiana como una manía taxonomista, como simple coleccionismo de anécdotas, como afición cuasi-patológica, universal pero carente de profundidad teórica (136). Tal objeción parece excesiva, denota una supeditación al Idealismo y un desconocimiento de la influencia de Schopenhauer en Baroja; Quienes efectúan este tipo de crítica desconocen la importancia que lo vivencial, como criterio rector de la crítica, llega a adquirir en ambos autores: La afición barojiana al folletín, la variedad de ambientes, lo variopinto de sus personajes, la misma rapidez de las secuencias narrativas, etc... nos remiten a la acción, a la vivencia, como guía de toda reflexión crítica. Esta nunca es particular y aunque busca una recapitulación teórica, final, sobre la vida o la naturaleza, no suplanta nunca la intuición de éstas que el lector haya podido adquirir directamente en el relato, tan sólo la refuerza. La rápida sucesión de los elementos novelísticos (épocas, lugares o personajes), no rehuye la profundidad en su juicio o contemplación críticos, sino que subrayan la relatividad anecdótica del relato frente a la expresividad de la propia experiencia; Busca también, en su rapidez, el grado justo de generalización para que se adviertan con claridad y no se desvirtúen, el carácter de los personajes y el fondo moral de sus actitudes. A través de la descripción realista se induce al lector a una crítica impresionista de la realidad que busca, finalmente, la contemplación genérica de la vida-voluntad (137).

Como Schopenhauer, Baroja ha sido un escritor particularmente polémico en su abscipción ideológica. Algunos concluyen en él en cierto reaccionarismo **malgré lui**, inevitable. Como en otros casos, también el maniqueísmo es aquí un gran inconveniente para comprender toda la riqueza filosófica de la obra que se estudia. Es difícil construir una actitud intelectual valiosa sobre verdades absolutas; La actitud de Baroja arremete contra todas las que pretenden ese carácter, convirtiendo en experiencia estética las contradicciones de la acción humana o de la vida; Es lógico que el dogmático o el doctrinario le censure.

Este nuevo tipo de crítica que se viene refiriendo, no es inaugurado únicamente por Baroja, todo el Noventay ocho participa de él; Sin embargo hasta el presente no ha sido estimado de modo suficiente el componente filosófico que tiene en nuestro autor. La formación de juicio estético que denota es grande y tiende, como en el caso de Schopenhauer, a superar todo modismo y heteronomía sociopolítica. Por lo que se refiere a Baroja, este tipo de crítica y las propuestas estéticas y morales de Schopenhauer reflejadas anteriormente, están presentes de modo especial mostrando un conocimiento filosófico destacado, ajeno a la superficialidad de la formación filosófica que nuestro escritor cree poseer (138).

III.8.2.3. Hacia un nuevo humanismo.

El intenso peregrinaje intelectual, que no estilístico, de Baroja encarna la búsqueda de un nuevo humanismo nunca suficientemente definido, pero del que se van dibujando cada vez con más profusión y nitidez sus rasgos, sus factores. Su búsqueda tiene mucho que ver con los caminos que la Filosofía de Schopenhauer establece para llegar a Nietzsche, manifestando nuevamente una disposición intelectual paralela entre el novelista español y el filósofo alemán. Cuatro son los factores que la constituyen:

a. Vivencia de lo particular. El humanismo que podemos observar en la obra de Baroja se articula en torno a la vivencia de lo particular mediante la reflexión estética (contemplación) sobre ello. Aparece la reflexión universal, lo europeo sobre lo español, como una generalización de la experiencia individual, quizás excesiva pero jamás abstracta. La reflexión sobre lo universal surge como una praxis estética con la que vive el individuo y que sólo en tal vivencia particular (voluntad de vivir) se justifica teóricamente; Surge en ella un nuevo tipo de hombre, creativo, afirmado en su originalidad natural, autónomo, proteico, no supeditado a dioses, estados o sistemas, con el que se sustituye al heredado de la cultura española y europea (139).

b. El fenomenismo cultural. Del mismo modo que hemos observado en Schopenhauer hallamos en Baroja una crítica cultural basada

en el conocimiento exhaustivo y en la crítica concienzuda de los fenómenos sociales y culturales de la época o sus orígenes inmediatos. Se establece de este modo una reflexión sobre elementos particulares de la historia, muchas veces novelada; En estos casos la novela deviene en reflexión sobre la historia misma más que sobre los fenómenos en sí. Por lo general sus puntos de partida lo constituyen un gran número de fenómenos heterogéneos sometidos a la observación directísima del escritor (en muchos casos podría hablarse de una vivisección de las condiciones cotidianas en las que se mueven los individuos: Calles, costumbres, vestimentas, rincones, etc...). La pesquisa incansable del personaje, la anécdota o el detalle histórico, la erudición amplísima sobre circunstancias determinadas, etc... son fenómenos recogidos con abundancia en cuanto que, en conjunto y por sí mismos, denotan un entorno cultural preciso, nada despreciable literariamente, que es sometido a crítica (140).

No construye Baroja una novela histórica ortodoxa, pero sus personajes o situaciones nos introducen, con singular clarividencia, en la crítica barojiana a la intrahistoria de la España del XIX e inicios del XX (guerras carlistas, tránsito de las sociedades rurales a las industriales, caciquismo, etc...en la dolorosa aparición de la contemporaneidad en España). Nuestro autor construye fenómenos que nadie podrá historiar jamás con rigor, porque quizás nunca se hayan producido, pero que son trasuntos fieles de la cultura española más viva y real, desde los que no se entiende ni la

Literatura ni el Arte de las minorías. Tales fenómenos representan caracteres, pasiones, tragedias, alegrías, etc... que para la Literatura tienen valor universal; Esta debe recogerlos si quiere introducirse en el mundo contemporáneo, determinar el nuevo prototipo humano que, ética y estéticamente nos propone construir (141).

c. Valor de la praxis. El humanismo que podemos encontrar en las páginas de la obra barojiana, establece un predominio de la praxis sobre la especulación, aún sin renunciar a lo teórico. Los valores que maneja Baroja, los factores examinados en este estudio (vida, conmiseración, voluntad, cultura, etc...) superan toda teorización y exigen la acción, entendiendo por ésta el ejercicio arriesgado de los ideales, la veracidad en la intención o la búsqueda, la sencillez en la inquietud intelectual...No se produce una materialidad en los valores morales (no hay cosas o acciones buenas o malas per se), sino una formalidad moral que busca el imperativo de la voluntad de vivir, aquello que en idéntica situación todo hombre puro, quisiera hacer y haría. La praxis, así entendida, es un elemento de autonomía moral que aporta su propia justificación complementaria del juicio racional. El hombre debe ser educado y juzgado por y en la acción; La praxis es la que legitima los postulados de la razón y no al contrario. El nuevo prototipo humano será el que, dentro de un escepticismo higiénico y lúcido, se decida a no ser expectador del mundo sino a construirlo (142).

d. Fisicismo. Finalmente como en Schopenhauer se encuentra en Baroja una vivencia cultural impregnada de fisicismo. Niega el espiritualismo propio de la tradición cristiana que fundamenta la cultura en la acción del espíritu y para el espíritu, en los ideales transmundanos; Sin embargo no es un materialista iconoclasta, simplemente huye de todo Idealismo y advierte la singular importancia de la experiencia física, de la plástica como tal, en la conformación de los valores morales y de la cultura. Niega que se haya producido una superioridad histórica o social de los principios espirituales de la moral, pero admite una tendencia espiritualizadora en la naturaleza y en la gradación orgánica de los seres que culmina con la vivencia cultural humana. En todo caso el espíritu existe como praxis, no como ente previo a la experiencia o como dogma de razón absoluta; La conciencia que se puede tener de él es una experiencia, ante todo fisiológica y corporal, observable en la intuición estética y en la praxis artística. El humanismo de Baroja nos ofrece una concepción de lo espiritual intrínsecamente unida a la actividad crítica: La conciencia moral es inseparable de la creatividad, supone casi siempre ruptura de modelos estereotipados, la creación de alternativas, es negatividad nunca Idealismo (143).

En torno al humanismo posible hoy en día, a su debate, y del que tanto Schopenhauer como Baroja son mentores, sigue abierta la posibilidad de la moral y del arte. Tal como nos enseña Luis Jiménez Moreno, la Antropología filosófica integra en la polémica construcción del humanismo contemporá

neo las más diversas aportaciones filosóficas, especialmente las estéticas (144). La filosofía de Schopenhauer preludió esta labor de síntesis configurando así una nueva concepción de la cultura, más abierta y plural. Esta tarea la realizó estupendamente también en la cultura española Pío Baroja; Hasta hoy no se le ha hecho, en este particular, la justicia que merece.

III.9.

EL MUNDO.

Tanto el pensamiento de Schopenhauer como la evolución ideológica que observamos en la novela barojiana, se producen dentro de una acepción general del MUNDO que presenta en ellos semejanzas notables. Baroja realizará en este particular una adaptación de Schopenhauer en la que la visión filosófica del mundo que posee el alemán se supedita a la tarea primordial de novelista que a él le ocupa. Si para Schopenhauer la reflexión sobre el mundo consiste en un examen epistemológico y metafísico propiamente dicho, que le vincula a la tradición filosófica, singularmente a Kant, estableciendo una cosmovisión bien trabada y sistemáticamente expuesta, para nuestro novelista el mundo es una experiencia estética de carácter natural, social o histórico, que al principio posee una teorización metafísica confusa pero que posteriormente aparece de modo más explícito. Intentemos analizar estas cuestiones más despacio:

III.9.1. METAFISICA MUNDANA DE SCHOPENHAUER: NEGATIVIDAD Y AGONIA.

En la visión del mundo que presenta Schopenhauer está presente el inicio de una metafísica contemporánea cuyo

culmen quizás sea el Existencialismo; Como tal esta metafísica es antiidealista y se manifiesta en una visión del cosmos que es agónica y negativa.

III.9.1.1. Mundo y cosmovisión.

El fisicismo ya señalado que recorre la obra de Schopenhauer comporta inevitablemente una reflexión sobre lo universal de los fenómenos. De la mano de ella se integra nuestro filósofo en la perenne fuente del pensamiento filosófico desde Grecia hasta hoy y particularmente en la tradición alemana. El título de su obra más característica *El mundo como voluntad y representación*, nos sugiere este deseo de hallar una cosmovisión satisfactoria metafísicamente. El intento que encontramos en esta obra de construir, a partir de los cimientos kantianos, una metafísica nos revela el rigor con el que pretende integrar tal cosmovisión en la tradición filosófica europea. También podemos interpretar que su individualismo no es una reacción airada, personal, contra Hegel o el sistema universitario de la época, sino una consecuencia de la honestidad con que intenta construir su pensamiento frente a quien sea. La concepción del mundo schopenhaueriana se refiere, por tanto, a la totalidad de los fenómenos, no a particulares de la conciencia y para ello está dispuesto a todo, actúa con voluntad metafísica. Es este un planteamiento filosófico radical en el estricto sentido de la palabra: Su acercamiento al mundo es una búsqueda de ese saber que, desde

el Idealismo alemán, consiste en descubrir cómo ha llegado a ser lo que es, entendiendo en este caso por ser, más que una abstracción ideal, la verdad de la experiencia que se vive (144).

III.9.1.2. Agonía del sujeto.

Desde semejante radicalidad, desde la universalidad que adquieren las aspiraciones metafísicas de Schopenhauer, el tratamiento del mundo es el tratamiento de la relación existente entre éste (tomado como cosa en sí) y la conciencia individual, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo nouménico y lo fenoménico. Si el planteamiento epistemológico y metafísico kantiano no satisface a Schopenhauer plenamente y por eso apela a la voluntad, tampoco el suyo lo logra con nosotros, y quizás ni siquiera con él mismo aunque no nos lo diga explícitamente. El recurso a los UPANISHADS es una tabla de salvación que revela por su parte las incertidumbres que el concepto de voluntad de vivir, como conciliación práctica entre lo subjetivo y lo objetivo, suscita. No cabe duda que el recurso al misticismo védico es un recurso heterodoxo en la tradición filosófica occidental: El mundo, la cosa en sí, está por constituirse, representarse, idealizarse o quererse definitivamente; Cualquiera de estas acciones expresa, tarde o temprano, una contradicción entre lo volitivo y lo racional, entre la objetividad y la subjetividad en la que se revela el fracaso de una voluntad definitiva y reconciliadora de todo

ello; Los sucesivos velos de la Maya son interminables (145).

El atractivo de esta subjetividad necesaria e insuficiente en la constitución schopenhaueriana del mundo, estriba en asumir su carácter contradictorio, en ser consciente de la imposibilidad de evitarla y en transformar semejante fracaso en legitimación de la praxis estética que la acompaña como forma de intuición, de conocimiento. El escepticismo surge del carácter provisional que adquiere la cosmovisión de Schopenhauer; El pesimismo expresa, quiérase o no, la incapacidad teórica de reconciliar definitivamente en un sistema hermenéutico único, la objetividad y la subjetividad, la vida y la libertad, la voluntad individual y la voluntad universal. Todo conocimiento manifiesta, en la intuición estética del mundo que lo constituye, el primado de un sujeto volitivo y trascendental. El mundo debe ser representado y querido (es voluntad y representación) por la filosofía de la acción, la práctica del arte; En ellas la conciencia subjetiva desvela los sucesivos velos de la Maya, que como ya está dicho son innumerables (146).

III.9.1.3. Negatividad de la experiencia del mundo.

Nada hay más dinámico que el mundo. Nada más polémico que el arte. La naturaleza y el mundo confluyen en el combate, en la contradicción. Arte y mundo son consubstanciales, como nos indica T.W. Adorno, a la negatividad dialéctica.

Existe en Schopenhauer una acepción manifiesta del mundo como palestra de la vida, como manifestación aparentemente caótica y ciega de subjetividades y particularismos, en la que no rige una lógica dialéctica sino una voluntad vital impresa en la materia. Repárese, tal como se acaba de indicar en el punto anterior, que el escepticismo que recorre la obra de nuestro filósofo, en el que fácilmente encontramos reminiscencias de Baltasar Gracian, surge de esta concepción. Repárese asimismo que justamente es ésta su oposición más radical al Idealismo y a la vez su deuda con él. Y nótese además que tales voluntad y escepticismo, otorgan al mundo un sentido violento, a la conciencia un valor guerrero, casi darwiniano, de lucha por su propia conformación. Nos encontramos así con una de las novedades más singulares de la Filosofía de Schopenhauer, ampliamente presente en la Filosofía posterior: Los fenómenos de la sensibilidad son representaciones contradictorias, no reconciliadas, negativas, impulsivas. El mundo, poseedor de un sentido volitivo universal, pugna con la voluntad individual; Para que ésta exista precisa, a su vez, un sentido de libertad que lo contradiga. Se establece inevitablemente una concepción agónica de la vida, una caracterización de la voluntad como angustia, precursora de momentos posteriores de la Filosofía (147).

El intento del Idealismo de recomponer la unidad entre lo real y lo racional es ya imposible, como en la práctica lo han manifestado sus sucesores de izquierda o de derecha. Schopenhauer se alza pues, aún dentro de un cierto

pathos idealista, como uno de los primeros transmisores al pensamiento y a la literatura del S. XX del desasosiego metafísico más lúcido, aquel que nace de la no reconciliación definitiva entre objetividad y subjetividad. La experiencia estética es representación y consuelo de tal desasosiego, es la autonomía moral más radical posible, expresa cierto nihilismo y prefigura lo que Adorno asumirá luego como negatividad de lo real, lo que intuirá confusamente Baroja en *El mundo es así* (148).

III.9.2. EL MUNDO BAROJIANO.

El acercamiento de Baroja a la filosofía de Schopenhauer, en particular a su concepción del mundo, no es fruto como sabemos de una dedicación exhaustiva a la Filosofía, sino de intuiciones iniciales propias, vivencias pesimistas todas ellas que, coincidentes genéricamente con los planteamientos schopenhauerianos, se completarán luego y se expondrán en un discurso novelístico en su mayor parte. El encuentro con Schopenhauer le sirve a Baroja para reforzar tales intuiciones y vivencias del mundo e imbuírlas de efectividad intelectual y crítica en la España, filosóficamente depauperada del final del S. XIX. Además, sin saberlo él, constituirá un prólogo, no menos importante que lo prologado, a momentos posteriores de su obra teñidos de nietzschismo.

III.9.2.1. La experiencia humana del mundo barojiano.

El mundo se configura en Pío Baroja ante todo como conjunto social y como condición humana. La naturaleza forma parte del mundo, pero no aparece en él como un elemento especialmente problemático, sino más bien como una reconciliación posible y nunca definitivamente experimentada de las contradicciones de la vida. Lo que es objeto de debate en las obras barojianas, a pesar de las apariencias de muchos pasajes, no son los planteamientos teóricos en abstracto sino la vivencia personal de los actores y las peripecias sociales que los producen. El mundo es un maremagnum (mascarada) confuso y abirragado de situaciones y tipos en relación agresiva, casi darwiniana, entre sí y con el autor (frecuentemente representado de modo más o menos exacto por algún personaje). La novela barojiana se refiere a un mundo preciso, a épocas concretas, a sociedades fácilmente reconocibles, a fenómenos y vivencias subjetivos relatados con verismo, a observaciones inmediatas de todo tipo de detalles, etc... A partir de esta descripción impresionista intenta conocer la humanidad, establecer el valor general del mundo en su propia vivencia, trascendiendo así el simple realismo descriptivo (149).

A pesar de haber recorrido un camino novelístico y literario ajeno a las cuestiones gnoseológicas y metafísicas de Schopenhauer, concluye en muchas de sus obras en similar actitud contemplativa del conjunto, en similar valoración de

la experiencia estética del mundo, en una mística de la vida equiparable. En el camino los dos acuden frecuentemente al fisicismo como explicación o fuente de su misticismo (tal como se ha visto anteriormente): Valor de la materia, naturaleza de lo sensorial, alcance de la sensibilidad en el conocimiento, etc... por parte de Schopenhauer y situación física, habitat, elementos históricos y antropológicos, conformación racial, étnica, psicológica, etc... por parte de Baroja. Como en el alemán, en el español juega un papel poderosísimo su variada peripecia personal, especialmente sus numerosos viajes, lugares de residencia y su experiencia como médico (150).

III.9.2.2. El mundo como praxis.

El ejercicio de novelar el mundo (o su correlato, la vida) por parte de Baroja manifiesta una sostenida y sabia combinación de reflexión teórica y de acción. La primera suele estar encarnada por algún personaje destacado pero con más frecuencia por la figura del narrador; La segunda en la mediación crítica de personajes muy representativos (Manuel en *La Busca*, Susana, Silvestre Paradox, Shanti Andía, Capitán Chimista, César en *César o nada*, etc...). Se acerca por tanto ese ejercicio del novelar al concepto lukacsiano de praxis en la novela, aunque evidentemente no es marxista pues su acción transformadora del mundo no se conforma a un dogma salvífico previo, no redime científicamente a la clase proletaria ni es un instrumento de lucha política preconcebido como tal (151).

Por el contrario encontramos más bien en esta concepción praxica del mundo la huella de Schopenhauer: Si en la filosofía de éste el recurso a los Upanishads como mística activa de la vida, abre nuevos caminos a una metafísica de la voluntad, en la novela barojiana encontramos un recurso paralelo al misticismo de la acción novelística. El ejercicio barojiano de novelar es el asidero praxico y estético del mundo, lo que proporciona a éste algún sentido y a la vida algún valor (152). Además personalmente le proporcionará un recurso económico, realizará sus deseos de independencia profesional, constituirá un modo de sobrevivir desde el que será posible el escepticismo, etc... Sus novelas a veces presentan un esbozo biográfico del momento intelectual que vive (toda idea es una biografía señalaba Eugenio D'Ors) y siempre resuelven, en la praxis del autor y los personajes, el inveterado deseo de ser de otro modo que constituye al filósofo y al novelista. Por eso proporcionan a la obra barojiana, tanto o más que sus ensayos y artículos, un valor teórico universal (153).

Adviértase nuevamente en esta cuestión que Misticismo y Praxis van unidos. No se trata de un recurso estrico al misticismo oriental como el que ha utilizado Schopenhauer, sino una mística singular y propia de la vida, de las motivaciones inconscientes del actuar humano que lo vinculan a la naturaleza. Semejante mística no precisa una ascesis o una purificación previa del conocimiento, sino de la voluntad; La principal manifestación ascética que encontramos en el misticismo barojiano es la vivencia auténtica del dolor, su

aceptación lúcida y sin engaños... ¿resignada?... A veces sí, a veces no, según influya en cada momento Nietzsche, el gran provocador. No es el de Baroja un misticismo de tradición religiosa española neta, aunque existan concomitancias que sería interesante investigar, sin duda por su distanciamiento del catolicismo; Se trata más bien de una contemplación emotiva de la naturaleza, de la condición humana que aparece en las masas o en la urbes y del tiempo pasado; Se manifiesta después de la purificación que supone la experiencia dolorosa de todo ello. Es además un misticismo intencionado en el que se revela una posición intelectual consciente del novelista, pues hace de ello la razón de su ejercicio literario. La acción de novelar, la profesión de novelista, es una pasión, en cierto modo una contemplación mística, un compromiso vital con el vivir y el narrar, una praxis estética en el estricto sentido filosófico de esta expresión que ya conocemos (154).

Finalmente el mundo barojiano es una praxis representativa. Su abigarrado conjunto muestra una variada gama de situaciones humanas (fenómenos sociales, personajes, aventuras, mascaradas, tragedias, razas, paisajes urbanos y rurales, épocas, etc...) siempre perennes e inevitables en lo que tienen de visionarias, grotescas, e incluso esperpénticas; Recordemos, por ser muy sugerentes de esto, algunos títulos: La selva oscura, Los visionarios, Tragedias grotescas, Feria de los discretos, Mascaradas sangrientas, etc... Podemos afirmar de modo general que las novelas, trilogías, artículos,

ensayos, etc... barojianos constituyen la variada gama de representaciones mundanas en las que consiste el mundo. En ellas actúan voluntades individuales que manifiestan la inevitable voluntad universal de vivir de modo darwiniano (La lucha por la vida). Voluntad y representación son dos caracteres práticos del mundo y de la novela barojiana que muestran sobremanera la huella de Schopenhauer. Existe en ello una labor no reconocida suficientemente, pues sitúa a la novela española en la vanguardia literaria universal de su época, recoge y re-crea la reflexión filosófica contemporánea con mayor rigor y actualidad que otros autores (que su maestro Tolstoi por ejemplo, o que Albert Camus que repetirá posteriormente planteamientos estéticos y filosóficos barojianos) (155).

III.9.2.3. El mundo como crítica y negatividad.

Al igual que en la obra de Schopenhauer encontramos en la de Baroja una concepción crítica del mundo. Tomemos este calificativo en su acepción etimológica como enjuiciamiento o elección. El mundo es la lucha por la vida, es decir no un espacio o un tiempo sobre el que se lucha, sino la lucha misma, una trama de relaciones violentas de todo tipo, un combate en sí mismo. Tal combate supone siempre una elección imprevisible pero predestinada y sus ejecutores son los elementos que constituyen los seres del mundo físico, orgánico e inorgánico. Estos aparecen, en el caso humano sobre todo,

como actores, grotescos o heroicos, pero siempre trágicos del drama de la vida (156). La vieja concepción barroca del mundo como teatro, de la vida como sueño y de la muerte como obsesión estética, tan presentes en la cultura española, aparecen en Baroja manifestando la fehaciencia de tal mundo-lucha, de tal mundo crítico. Este es una farsa en la que se combate con escaso éxito por sobrevivir. Las representaciones de muertes o ejecuciones que encontramos con alguna frecuencia en las páginas del donostiarra, expresan, además de un alegato moral, el misticismo de esta crisis, la contemplación de quien aunque no puede evitarlas, las elige y enjuicia. Si en el Barroco tal misticismo era una experiencia teológica y cristiana del creyente, en nuestro autor, que está más cerca del misticismo romántico, es una contemplación laica del fatalismo de lo mundano: No se desea que todo acabe en la muerte, en la voluntad estética de morir (propia de toda decadencia), sino en la vida, en la voluntad de vivir (propia de todo regeneracionismo), pero ello no es más que un deseo, una fuente provisional de moralidad que no vence, al menos definitivamente, al pesimismo (157).

La crítica que conforma la experiencia del mundo se establece en la obra barojiana en el pasado más que en el presente, que como valor moral histórico no existe. La estructuración temporal de la experiencia del mundo parte, con frecuencia, de un hecho actual pero se despliega (se comprende) en un tiempo literario encarnado frecuentísimamente en El pasado. El mundo se vive como crítica del presente realizada

por el pasado; Conocer el mundo es conocer el pasado, comprender los esfuerzos de supervivencia que lo mantienen vivo a pesar de la sistemática destrucción de la vida que muchas veces ejerce el presente. No quiere decirse con ello que los recuerdos reconcilien o relativicen e igualen las luchas humanas, o que el presente justifique cualquier violencia del pasado, sino que la experiencia del presente prolonga agónicamente la lucha por la vida anteriormente acaecida (158).

III.9.2.4. El mundo como recuerdo.

Las numerosas añoranzas que afloran en la pluma de nuestro escritor, además de no justificar época alguna (todas han sido alguna vez presente), expresan y fundamentan una vez más el escepticismo y misticismo que posee. Un rápido estudio del recuerdo en la obra barojiana nos revela tres cosas:

a. Que es un elemento crítico constante y universal. El mundo se despliega en la crítica del presente que entraña el recuerdo. El propio recuerdo es una lucha de la voluntad por sobrevivir, por no decaer en su ejercicio (como sentido de la tierra, de la mujer, de la juventud, etc...). Es una manifestación más, orgánica y psicológica, de la voluntad de vivir (159).

b. Que es un elemento de distanciamiento y objetivación. El presente es lo subjetivo, lo que necesita ser racional para

ser real y expresarse o al menos intentarlo. El pasado es lo objetivo, la pura voluntad de vivir cumplida y negada, lo que se manifiesta en el presente con una cierta duración bergsoniana (aunque se distancie explícitamente Baroja de algunos aspectos de la filosofía del francés) (160).

c. Que su tratamiento sin embargo no es una añoranza esteticista ni una búsqueda proustiana del tiempo perdido (aunque comience siéndolo pronto será superado como actitud estética), sino una vivencia intelectual, un modo de conocimiento ejercitado, una praxis de la conciencia vital que anima al mundo, una inmersión en el hecho en sí de la sociedad y época presentes: El tiempo transcurre del presente hacia el pasado, la realidad y la vida expresan el pasado, el mundo en definitiva se representa y se quiere como conciencia histórica (161).

El interés filosófico barojiano, aunque importante como estamos viendo, no le lleva en este particular a una posición antiidealista explícita, pero en la práctica está asumiendo posiciones antiidealistas y a la vez deudoras del Idealismo, cercanas a las que ya conocemos de Schopenhauer. Podemos interpretar al respecto que el presente, en cuanto que es el último exponente de la lucha por la vida, se justifica (se elige o se enjuicia) en la memoria del pasado; La conciencia del presente es memoria, no obedece a una progresión lógica de un modelo racional, de una idea, sino a un conjunto de intentos plurales, contradictorios, ciegos incluso por

sobrevivir, por mantener viva la memoria de un cierto paraíso perdido. Toda teoría, razón o explicación, es un ensayo de ser y los fenómenos que en ella son conocidos se suponen como cosas en sí, constituyen por eso su propio pasado (162).

Se observa por último que el escepticismo barojiano trasluce de modo destacado una doble crítica, religiosa (católica) y marxista. No se debe por ello afirmar que la obra barojiana sea necesariamente antireligiosa, aunque sí expresamente antimarxista. El sentido del mundo no reside en el futuro salvífico de un dogma, aunque sea éste el de la sociedad sin clases, sino en el pasado polimorfo y pagano. Entre la religión y el marxismo Baroja advierte notables semejanzas pero establece una sutil diferencia de apreciación a favor de la primera, basada en la mayor posibilidad que ésta otorga al individualismo, a la originalidad y al voluntarismo. Nietzsche será quien finalmente y como veremos luego, cualifique el ideal del pasado que debemos salvar si queremos que el futuro sea posible; Baroja en algún momento lo percibirá claramente (163).

III.10.

LA VOLUNTAD.

Tanto en la obra de Schopenhauer como en la de Baroja es la voluntad un factor estético-vitalista destacado. Si le analizamos específicamente en la obra del español habremos de concluir una vez más su dependencia de la del alemán. Pormenorizando tal dependencia adviértase, de entrada, que el factor voluntad no es unívoco en su acepción filosófica. Notamos en él que las fuentes filosóficas de Baroja (Schopenhauer y Nietzsche) chocan, dialogan, combaten de modo especialmente violento. Por tanto lo que sigue en estas páginas es el estudio de un elemento límite, de una frontera en la ideología barojiana; Nos señala por un lado el máximo acercamiento al pensamiento de Schopenhauer y por otro el inicio, si no temporal sí intelectual, de su descubrimiento de Nietzsche. Se nos permite así una comprensión del legado literario y filosófico de Baroja desde la que no resulta exagerado ver en la voluntad, al mismo tiempo que en la vida, los dos principales elementos recurrentes sobre los que versa éste.

Nada pues más oportuno que referirse a la voluntad

en el momento fronterizo de este estudio, justo cuando se deja de estudiar la relación de Baroja con Schopenhauer, para iniciar, inmediatamente después, la que sostuvo con Nietzsche.

III.10.1. ALGUNOS FACTORES DE LA VOLUNTAD EN SCHOPENHAUER.

De todos los elementos que conforman la concepción schopenhaueriana de la voluntad y que son bastante bien conocidos, detengámonos a recordar aquellos que, por su carácter factorial, tienen una especial vigencia en Baroja. Veamos: (164).

- En Schopenhauer la voluntad se nos presenta como un elemento dinámico, fuente también de toda dinamicidad, dentro de la realidad. Nunca es un estereotipo racional-intelectual, más bien es una fuerza generatriz de otras fuerzas con la que se constituye la vida. Con la voluntad se construye y se desconstruye dinámicamente la experiencia, se comprende, se supera... se vive.

- También en Schopenhauer la voluntad es inseparable como concepto de la experiencia de la vida. Ambas son indisolubles; Ni la voluntad se entiende como facultad del alma, por ejemplo, ni la segunda es un proceso mecánico o un azar casual; Entre ambas constituyen el tándem voluntad de vivir con el cual es posible comprender la realidad y el pensamiento.

- En tercer lugar la voluntad para Schopenhauer es nouménica, no revela únicamente al fenómeno, las categorías definitorias de espacio, tiempo y causalidad sino la voluntad de alcanzar la cosa en sí; En ella lo racional, las ideas del intelecto son consecuencias de la acción, no condiciones previas.

- Por último la voluntad constituye la primera experiencia interna del sujeto. Dentro de ella éste se conoce primero como voluntad corporal y desde tal punto de partida inicia un proceso complejo de maduración y perfeccionamiento propios. La ley causal que domina todo mecanismo evolutivo en las formas más simples de la naturaleza se fundamenta en un pathos volitivo constituyente de la primera experiencia interna del sujeto. En su proceso de maduración el individuo humano puede construir un logos racional, fruto de la voluntad inscrita en la primera conciencia de sí que como cuerpo tuvo (165).

III.10.2. EL VOLUNTARISMO BAROJIANO.

Ante este cuadro filosófico Baroja se comporta de una manera característica en él: El factor voluntad será lábil y contradictorio, polifacético, en mayor grado que otros factores de su obra. También en mayor grado asume Baroja en la voluntad las posibles contradicciones teóricas. Comienza a suscitarlo muy pronto, hacia 1890 y no lo abandonará, de un

modo u otro, en toda su producción. Por lo general trata la voluntad de modo implícito, como justificación de la acción de personajes, más que de modo explícito en reflexiones teóricas; Asimismo constituye siempre una preocupación moral, pues en numerosas ocasiones trata de dilucidar bien el alcance y la capacidad de la voluntad humana en la conformación de la vida.

Los puntos de partida de esta preocupación, muchas veces desasosegada, aparecen, sin embargo, fuera del ámbito novelesco en sus escritos de juventud, como artículos de prensa que expresan adecuadamente la idiosincrasia del Noventayocho. Manifiestan posiciones regeneracionistas fuertemente teñidas de voluntarismo: La tarea literaria, política, social... exigen una voluntad de ruptura e innovación. Está pues la pluma barojiana, en este primer tratamiento de la voluntad, investida de un cierto optimismo reformista, contradictorio con otros momentos de su pensamiento, que será con frecuencia abandonado y vuelto a retomar; En él se advierte claramente el carácter fronterizo que antes atribuíamos a la voluntad. Se siente Baroja, en este particular, depositario de una fuerza anárquica, iconoclasta, fisiológica... Tal fuerza también busca un mensaje teórico, provisoriamente encarnado por Schopenhauer, que le oriente en la pretendida regeneración de lo auténtico de España y de la condición moral del hombre. Es en una crítica a *Electra* de Galdós, en donde más vehementemente manifiesta esta posición voluntarista. Recordamos en ella aquel estado de conciencia de sí como voluntad corporal con el que se inicia la construcción

del conocimiento del que nos habló Schopenhauer (167). Cuando en momentos posteriores, muy próximos, empieza a constatar lo dificultoso del empeño regeneracionista, se habrá desatado el torrente romántico y contemplativo de su creación artística; El anhelo regeneracionista y el pesimismo subsiguiente producirán en su paleta de situaciones y en su galería de personajes, elementos de reflexión filosófica sobre la voluntad que desembocarán inevitablemente en Nietzsche. Toda la evolución novelística de Baroja, fundamentalmente teórica más que estilística (y en esto hay que discrepar de Ciprijauskaite Biruté - Baroja un estilo, Ed. Insula. Madrid 1972) será un ejercicio de la voluntad creadora nunca totalmente satisfecha; En él, como le ocurre a Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia*, búsqueda intelectual y creación vital serán inseparables, serán voluntad estética (168).

El tratamiento y la presencia de la voluntad en la obra barojiana producen planteamientos filosóficos tales como ideales de acción, valoraciones morales, pautas de comportamiento social, propuestas políticas, etc... (169). Se advierte de modo general que hasta 1.911, año de publicación de *El árbol de la ciencia*, la voluntad sufre un proceso de depuración filosófica constante; El depurador y por tanto quien presta el material crítico para la evolución ideológica barojiana será, tras el importante impulso inicial de Schopenhauer, Nietzsche. El primero de estos autores acude, como sabemos, muy pronto, de hecho cuando en la crítica a *Electra* demanda nuestro novelista un apoyo teórico al ímpetu regenera

cionista ya conoce sobradamente a Schopenhauer y se adhiere a su pensamiento con cierta fe de neófito, como Sobejano nos sugiere (170). Nietzsche acude posteriormente, mediante un proceso más complejo que estudiaremos en el capítulo siguiente y cuyo reflejo aparece, de modo singular, en el debate intelectual de *El árbol de la ciencia*.

La aparición de Nietzsche en la obra de Baroja, es perceptible en la progresiva presencia de contradicciones con respecto a Schopenhauer, que se observa en las novelas anteriores a 1.911. Es decir, paulatinamente se constata que el desasosiego inicial con el que Baroja se acerca al factor voluntad, no desaparece tras la adopción de la schopenhaueriana voluntad de vivir. Especialmente en las obras iniciadas entre 1.900 y 1.906 aparecen signos cada vez más elocuentes de autocrítica y de crítica al pensamiento del maestro. Quien está creando semejante desorden en lo que inicialmente parecía satisfecho es Nietzsche. En adelante ambos alemanes cohabitarán, crítica y estéticamente, en la obra barojiana. Como queda dicho, es en *El árbol de la ciencia* en donde se refleja el debate supremo entre Schopenhauer (casi siempre vinculado a Iturriz aunque no de modo absoluto) y Nietzsche (vinculado también de modo relativo a Hurtado). Los diálogos entre ambos resultan altamente atractivos y constituyen un modelo de construcción filosófica que recuerda en ocasiones a los paradigmas dialécticos platónicos. En el final de la obra se consagra una cierta victoria de Nietzsche pero no la derrota de Schopenhauer. Cuando Iturriz y su acompañante conciben a

Hurtado como a un precursor que ha llevado hasta sus últimas consecuencias el pesimismo schopenhaueriano, están proclamando la superioridad del discurso nietzscheano, aunque éste, encarnado en la praxis vital de Hurtado, se haya autoaniquilado (171).

Baroja nos hace presentes en su obra, pues, muchos de los elementos diferenciadores de la voluntad de vivir con respecto a la voluntad de poder; A veces y quizás por exigencias novelísticas, de modo excesivamente esquemático, pero es consciente de que en la frontera de estos dos conceptos está jugando como actor, no como expectador: Nos lo sugiere el propio Baroja cuando divide su obra en torno a 1.914 en dos épocas, la anterior de arrogancia y nostalgia y la posterior de hisotiricismo e ironía. Tal vez, como señala Angela Ena Bordonada, tal división resulte simplificadora pero tiene la virtud de ser una vivencia muy sugerente de la voluntad expresada por el propio Baroja (172).

III.10.2.1. Voluntad, vitalismo y praxis.

La voluntad de vivir schopenhaueriana se traspasa a la obra de Baroja mostrando personajes y situaciones como voluntades en lucha por sobrevivir, por constituirse, concienciarse o regenerarse dentro de su propia acción. Cuando actúan, independientemente del juicio que nos merezca su obrar, podemos observar su auténtica condición; Más aún, difícilmente

superan su propia dignidad o indignidad moral, únicamente obran, desarrollan y ejercitan su voluntad, el pathos vital que les identifica. Los intentos que algunos de ellos realizan para escaparse de la marginación social o de sus limitaciones de todo tipo, les sitúa dentro de la órbita nietzscheana de la voluntad de poder. El regeneracionismo barojiano se depura en el ejercicio literario y aunque es un voluntarismo ciego, telúrico, se transforma en muchas ocasiones en reflexión nietzscheana sobre la superioridad moral de la vida. En este momento la dirección de Schopenhauer se aminora al problematizarse el pesimismo, pues no es posible sostener este sentimiento por mucho tiempo en medio de la búsqueda de la superioridad moral, en medio de la actitud regeneracionista.

Elementos que reflejan bien esta situación, esta correlación voluntad-vida-praxis, pueden ser la figura de Silvestre Paradox, los personajes centrales de la trilogía *La lucha por la vida* (título revelador donde los haya) o Eugenio Aviraneta; Pero sobretodo el principal mentor del aminoramiento schopenhaueriano y a la vez de su permanencia, es Iturriz en *El árbol de la ciencia* (173). En todos estos personajes encontramos la perfección o degradación de sus deseos, del ejercicio de su voluntad, más que la de sus obras o circunstancias; La voluntad de vivir que ejercitan es el horizonte de su moral: El rincón de Epicuro para Iturriz y los Arrabales de Madrid para los personajes de *La busca*, son dos extremos que ejemplifican el ejercicio vital posible en el hombre. Los personajes barojianos quieren vivir y la vida que

desarrollan, aunque estén insatisfechos con ella, es la que quieren y defienden a la postre a pesar de su incongruencia; Por eso en *El árbol de la ciencia*, Andrés Hurtado, que es un precursor, destruye el deseo de vivir. Si el casticismo de los personajes populares se convierte en Baroja en drama social, el intelectualismo del que inconscientemente abusan tanto Hurtado como Iturriz, se convierte en drama personal (174).

III.10.2.2. La voluntad fundadora de la realidad humana.

La concepción de la voluntad como experiencia total de la vida expresa en Schopenhauer un cierto pathos metafísico ya mencionado. Lo encontramos también en Baroja aunque mucho más circunscrito a la vida humana. Existe en la obra del vasco una diseminación de este pathos en el aprecio por la autenticidad y en la búsqueda de las raíces que presiden a menudo sus observaciones psicológicas, morales y sociales. Esta transmutación del discurso intelectual de la metafísica en el pathos vital de la autenticidad, tan importante en Nietzsche, aunque insatisfactorio y trágico, lo encontramos en *La vida fantástica* (Aviraneta), *La leyenda de Jaun de Alzate* o *Aurora Roja* (Juan) (175). La insatisfacción que con frecuencia manifiestan estos personajes hacia sí mismos y su distancia del entorno, expresan el fracaso de toda seguridad, la insatisfacción metafísica propia del vitalismo filosófico. En ocasiones las circunstancias en que se ven involucrados los personajes mencionados, incluso el juicio sobre sí mismos que manifies-

tan, son tragicómicos pero es que la voluntad humana es grotesca y la vida inevitablemente, sin perder un ápice de su importancia, lo es: El Hombre Boa de La busca nos remite a una realidad estúpida, pero no es menos estúpida que la realidad en que viven los que le rodean; En ambos casos la voluntad crea lo real; Cuando tal voluntad lo sea de poder y se plantee la creación de futuro (como lo pretende Roberto en La mala hierba) dejará de ser tragicómica, de inspirar compasión, creará realidades superiores: Ilustración, trabajo, elevación de sentimientos, una nueva libertad tal vez (Aurora roja) (176).

III.10.2.3. La voluntad y el conocimiento barojiano del mundo.

Schopenhauer nos habla de la naturaleza nouménica de la voluntad. Es natural que Baroja si se aparta de los temas estrictamente metafísicos lo haga también de este particular gnoseológico; Lo hace, bien por la dificultad de asimilar con exactitud los conceptos de la tradición kantiana que cultiva Schopenhauer, bien por rechazo subjetivo de los temas excesivamente abstractos o bien por la dificultad de integrar el discurso metafísico en todos sus detalles, dentro de la trama novelística (tan sólo quizás logra esto último en El árbol de la ciencia). No obstante no está totalmente ajena a la obra de Baroja esta peculiaridad del factor voluntad. Implícitamente advertimos su presencia en la acepción del mundo que ya conocemos (ver III.8.): La realidad que se

contempla en las numerosas evocaciones líricas de paisajes o momentos que retrata Baroja (sobre todo al final de las grandes secuencias) es una realidad conocida místicamente como intuición de la voluntad. Se la quiere de los muchos modos posibles que configuran la diversidad artística; Lo emotivo, inicio psicológico del arte, está en el origen de la metafísica posible y nunca es desechable por irreal o alucinatorio; Los personajes claves de la obra del novelista español, detienen con frecuencia su acción, el narrador también y noumenizan la realidad como realidad querida, constituida en formas expresivas de la voluntad. Se procura con ello la comprensión de la esencia del mundo por la contemplación literaria, por la superioridad moral de la praxis estética con la que la voluntad quiere el mundo. Si Baroja no explica ni defiende el substrato schopenhaueriano de este planteamiento (no busca un discurso filosófico convencional), lo ejerce, aunque en su ejercicio deba superarlo y acabe justificando de algún modo la vigencia moral y metafísica del quehacer artístico frente al nihilismo (177).

III.10.2.4. La voluntad fundamento de toda teorización.

En numerosos momentos de su producción literaria, sobre todo en la época anterior a 1.914, Baroja nos presenta personajes que poseen una fuerte caracterización teórica: Quiere decirse con ello que poseen un código moral explícito, una teorización social y política precisas. Algunas son

estrambóticas, otras doctrinarismo o diletancia, en casi ninguna encontramos originalidad intelectual notoria pues Baroja no lo pretende. Por el contrario son válidas literaria y filosóficamente en tanto que sirven de caracterización social y psicológica de la voluntad, sobre todo serán válidas si ejemplifican bien el carácter productor de ideas de la voluntad de vivir. Si ésta para Schopenhauer se objetiva en ideas, utopías, propuestas ideológicas o teóricas, los personajes barojianos constituyen un plantel excepcional de paradigmas de ello: Todos producen lo que viven, difícilmente se acaban en el puro anarquismo, nihilismo o conservadurismo de sus convicciones; Su autonomía intelectual es nula, teorizan toda experiencia por extraño, repulsivo o atractivo que sea su resultado. Las sólidas e increíbles convicciones del señor Custodio en *La mala hierba*, la intuición de horizontes morales distintos a los comunes que posee Manuel en la misma obra, las disquisiciones de Jaun de Alzate o Silvestre Paradox o la crítica de la vida provinciana que aparece en *Tierra vasca*, por ejemplo, no son fruto de una tradición filosófica o política determinada a la que se critica teóricamente, sino más bien de la lógica vital que acompaña la lucha por la vida de los personajes o ambientes citados. Cuando Horacio en *La mala hierba* concibe la antropología como configuradora de la moral en una peculiar teoría filosófica, no hace más que explicitar, confusamente para él y de modo meridiano para nosotros, el germen y justificación vitalista que debe mantener toda teorización (178).

Estos planteamientos nos remiten al fondo del esquema intelectual de Schopenhauer, lo hacen problemático y Baroja se da cuenta de ello: La moral de una obra literaria que se base en la voluntad de vivir, prescindiendo de toda racionalización, no ofrece garantía absoluta de autenticidad estética, no es vehículo de regeneración, tan sólo garantiza prototipos literarios, mero esteticismo, aunque no pretenda nada de esto. Puede ser por tanto tan abstracta como cualquier moral intelectualista que encorsete el arte; Los tipos literarios que la representen, si ya no son ahistóricos sino trágicos, siguen siendo igualmente crueles, egoístas y contrarios a la vida, no cambian ni tienen posibilidad de ello, consagran la esterilidad de la estética (179). Constata Baroja el absurdo de la acción que en ellos se manifiesta, su nihilismo en el que se desertiza la propia creatividad que en torno a ellos se ejerce. Se ha hecho referencia a la muerte de Hurtado como representación del culmen de la crítica a Schopenhauer que vive Baroja y su apertura a los planteamientos nietzscheanos: La voluntad de vivir ha creado modelos de contemplación estética, pues bien sin necesidad de abandonarlos, necesitan también crear acción, legitimar la praxis estética con algo más que con resignación. Esto sólo lo conseguirá con la voluntad de poder (180).

III.10.2.5. La voluntad corpórea.

Es importante en el planteamiento de Schopenhauer la caracterización de la voluntad como voluntad corporal, la

conciencia del sujeto como conciencia corpórea. También es éste un elemento presente en la obra barojiana; Aparece como tema de debate teórico en *El árbol de la ciencia* y como elemento descriptivo de caracteres psicológicos en casi todas sus obras. Ello ocurre ya porque algunos personajes constituyen su autonomía moral cuando descubren su cuerpo, ya porque con el ejercicio de la sexualidad rompen efectivamente (práxicamente) con el mundo que les coarta, incluso con ellos mismos, ya porque el propio autor les circunscribe a descripciones, valoraciones y reacciones estrictamente somáticas, ya porque su cuerpo abre y cierra el círculo vital de sus experiencias (181). Cuando Baroja utiliza elementos físicos y orgánicos en la caracterización literaria de ambientes o personajes está manifestando el fisicismo que ya conocemos en su obra, el materialismo corpóreo que se ha descrito en páginas anteriores (ver III.5.2.). En lo referente al factor voluntad que ahora nos ocupa, podemos afirmar que la atención que presta Baroja en sus obras a la corporeidad constituye una observación crítica de la etiología humana, del comportamiento individual y colectivo, que le induce a:

- Dudar del Mecanicismo. Las condiciones corporales y fisiológicas producen, con gran autonomía, tipos sociales y esquemas intelectuales de interpretación o acción en el mundo diversos (182).

- Sustentar tesis individualistas polémicas (del individuo frente al grupo y de los grupos entre sí) (183).

- Realizar una crítica sutil de los tópicos extremos que exageran o minimizan la influencia de las diferencias raciales en la creación de la cultura y en la manifestación de la voluntad individual (184).

III.10.2.6. Evolución y voluntad.

Por último el tratamiento de la voluntad que hace Schopenhauer supone un dinamismo y una fuerza evolutiva presente en Baroja. En el autor español la voluntad dinamiza la vida y formalmente es, además, un factor estético que evoluciona dentro de su obra. Ya se ha hecho referencia a cuestiones parejas a ésta al hablar del determinismo, complétese con las siguientes observaciones:

- Voluntad de vivir y voluntad de poder. La voluntad de vivir es fuente de evolución no de progreso; Lleva a los personajes que la encarnan del campo a la ciudad (a los pordioseros de La lucha por la vida o a los hidalgos de La casa de Aizgorri o La familia de Errotacho), les lleva a rodar por el mundo , a la sucesión de situaciones, sin otra lógica que la de vivir (185).

La voluntad de poder es fuente de progreso o por lo menos de su ilusión. Es capaz de crear tipos superiores (César o nada, Capitán Chimista, Silvestre Paradox, Aviraneta, etc...) y sobre todo es capaz de generar futuro; Justifica

mejor la praxis estética como superioridad moral. Las épocas y hechos históricos muestran la pugna entre la voluntad de vivir y la voluntad de poder, nunca resuelta. No es aceptable la opinión de Benjamín Jarnés según la cual las obras de Baroja son un simple desfile de ideas, personajes y acciones con una notable falta de arquitectura interior (186). Si leemos a Baroja desde Schopenhauer y sobre todo desde Nietzsche, descubriremos el verdadero *leit-motiv* de su obra: La voluntad y la vida, su evolución, su anarquía, su superioridad moral, el poder de su acción. Por tanto es ella quien justifica al individuo, quien le crea, quien le hace personaje, punto de reflexión y conocimiento de la historia. Desde este criterio la obra barojiana posee un corpus filosófico notable, arquitectura interior y evolución propia. Baroja es un trabajador de la Literatura que busca con su pluma la creación más que la mimesis, que evoluciona ideológicamente con rapidez buscando la fuerza de la vida, la voluntad de poder entre los personajes de su galería. La crítica que le dirige Ortega (Baroja en el banquillo) de excesivo impresionismo y externidad, parece superficial; La rapidez en la sucesión de los acontecimientos hay que situarla dentro de la frontera voluntad de vivir-voluntad de poder en la que escribe nuestro novelista: La evolución no es tanto de los personajes (tiene razón Ortega, pues evolucionan poco) cuanto de la vida que late en el autor; La externidad de las situaciones descritas realza la interioridad de su vivencia; Baroja busca en una cierta comprensión de la Historia, nada idealista, progresar moralmente, superar sus posibles complejos (por ejemplo la

misoginia que algunos advierten en él); En tal progreso toda situación histórica es provisional, merece ser contemplada durante el tiempo preciso para vivirla, para poseerla y experimentarla en su autenticidad estética. Por eso aunque tiene razón Jose Antonio Maravall cuando afirma que Baroja no es un novelista histórico, sí podemos decir de él que es historicista, es decir preocupado por **comprender** el hecho total de la vida, la voluntad de vivir y de poder que manifiesta la historia (187).

- La evolución formal de la voluntad en Baroja. Es preciso señalar que la evolución del factor voluntad en Baroja es irregular aunque podamos aproximarnos a ella. La frontera entre Nietzsche y Schopenhauer fluctúa a lo largo de su obra, la habitan personajes que expresan la voluntad de vivir y personajes que expresan la voluntad de poder. Podemos observar avances y retrocesos recíprocos de ambas influencias según que la época de redacción de las novelas coincida o no con las de su publicación. La clasificación de éstas en trilogías que nos ofrece el propio Baroja, no representa unidades temporales ni ideológicas sino secuencias temáticas. Sin embargo tengamos en cuenta que lo más representativo del pensamiento y de la estética barojiana no es el final de su proceso evolutivo sino su construcción, el mantenimiento del pathos inicial, literario y filosófico, hasta su extenuación y vaciamiento (de ahí la prolongada vejez literaria de Baroja) (188). Como hitos representativos del impulso y proceso creador barojiano en torno a la voluntad podrían señalarse éstos:

a- En los escritos juveniles anteriores a *Vidas sombrías* una clara indefinición de sus preocupaciones sustantivas, lógica por otro lado (189).

b- En *Vidas sombrías* y *La tierra vasca* se advierte, una difusa presencia de Schopenhauer en torno a los sentimientos sobre el pasado. La leyenda de Jaun de Alzate la consolida definitivamente (190).

c- En *La vida fantástica* (*Camino de perfección; Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox y Paradox Rey*) los modelos schopenhauerianos de la voluntad de vivir están plenamente vigentes. Se debe discrepar por tanto de la interpretación que de la influencia de Schopenhauer en la obra de Baroja, realiza Marie L. Bretz, pues justamente los argumentos que arguye para fundamentar la ruptura de Baroja con Schopenhauer en *Camino de perfección*, son los que más le acercan a su maestro. En general la atribución de influencias de Schopenhauer o de Nietzsche a la obra de Baroja que realiza esta autora, adolece de una cierta incomprensión del mensaje filosófico de los autores alemanes (191).

d- En *La lucha por la vida* (*La busca, Mala hierba y Aurora roja*), se problematizan y debaten con progresiva intensidad las posiciones schopenhauerianas, apareciendo paulatinamente prototipos nietzscheanos en torno a los ideales anarquistas e individualistas (192).

e- En *El pasado* (*La feria de los discretos*, *Los últimos románticos* y *Tragedias grotescas*), continuará la fluctuación entre Schopenhauer y Nietzsche, aunque se advierte un afianzamiento progresivo de los prototipos nietzscheanos (193).

f- En *La raza* (*El árbol de la ciencia*, *La dama errante*, *La ciudad de la niebla*), asistimos al punto álgido del debate entre Schopenhauer y Nietzsche, con una cierta victoria final del segundo (194).

g- En *Las ciudades* (*César o nada*, *El mundo es así*, *Sensualidad pervertida*), se produce un predominio claro de la filosofía de Nietzsche jugando la de Schopenhauer un papel secundario (195).

h- En *El mar* (*Laberinto de sirenas*, *Pilotos de altura*, *Aventuras de Shanti Andía* y *La estrella del Capitán Chimista*), se presenta la acción como ideal nietzscheano de superioridad moral, aún dentro de un teórico pesimismo schopenhaueriano que no se desecha, pero parece residual (196).

Nietzsche y Schopenhauer convivirán en las obras de Baroja siempre. Schopenhauer más establemente, con menos desasosiego y fluctuaciones que Nietzsche. Este último será hasta las páginas finales del español, una provocación no aceptada totalmente nunca, pero siempre imprescindible para dignificar estéticamente la tarea literaria (197).

III.11.

NOTAS AL CAPITULO III.

1. Una visión amena y expresiva de los avatares que hubo de pasar Baroja para publicar su obra, sobre todo en su primera época de escritor, es la que nos ofrece M. LONGARES en el Prólogo a una edición de los escritos de juventud de Baroja (Cfr. BAROJA, P.: *Escritos de juventud*. Ed. Cuadernos para el diálogo. Madrid 1.972). Existen, no obstante, numerosas fuentes de información sobre este particular en las biografías y estudios barojianos que se citan en estas páginas.
2. Cfr. SOBEJANO, G.: *Nietzsche en España*. Ed. Gredos. Madrid 1967. pgs. 392-394.
Cfr. INMAN FOX, E.: *Baroja y Schopenhauer, el árbol de la ciencia*. Citado por MARTINEZ PALACIO en *Baroja, el escritor y la crítica*. Ed. Taurus, Madrid 1974. pgs. 397 y ss.
Cfr. PEREZ FERRERO, M.: *Vida de Pío Baroja. El hombre y el novelista*. Prólogo de NESTOR LUJAN, Ed. Destino, Barcelona, 1960. pgs. 9-17.
Cfr. BRETZ, M.L.: *La evolución novelística de Baroja*. Ed. Porrúa Turanzas. Madrid 1979. pg. 12 y 443 y ss.

Cfr. GALBIS, I.: Baroja: El lirismo en tono menor. Ed. Torres. Library of literary studies. N.York. 1976. pgs. 2-29.

Cfr. BAROJA, P.: Escritos de juventud. Ed. M. Longares. Cuadernos para el diálogo. Madrid 1972. pgs. 257-258.

Ya el propio Baroja en sus memorias, en un resumen que hace de una tesis doctoral sobre su obra escrita en Alemania por H. DEMUTH, manifiesta cuanto se afirma aquí y le otorga su aprobación:

Cfr. BAROJA, P.: Desde la última vuelta del camino. Ed. Planeta. Barcelona 1970. pgs. 155 y ss.

3. VIVA: Porque en ella los personajes y circunstancias son fenómenos empíricos, llenos de emotividad e historicidad, ajenos a toda idealización abstracta. VITAL: Porque en ella no sólo se busca una estética literaria, sino la autenticidad estética, una prevalencia de la experiencia vital sobre la formalización ideológica.

En su relación con la crítica:

Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. Ed. Biblioteca Nueva. O.C. Tomo VII, sexta parte, I. Madrid 1949. pg. 1.061.

Cfr. AZORIN : Ante Baroja. O.C. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid 1.948. pgs. 169-297 (especialmente las pgs. 158-162: La filosofía de Pío Baroja.

Cfr. ORTEGA Y GASSET, J. Ideas sobre Pío Baroja. citado por MARTINEZ PALACIO en Pío Baroja el escritor y la

crítica. o.c. pgs. 58,61 y 69.

Cfr. BAROJA, P.: Escritos de juventud. o.c. pgs. 387 y ss.

El esfuerzo por dignificarse puede y debe ser colectivo además de individual:

Cfr. BAROJA, P.: Nuevo tablado de Arlequín. O.C. Tomo V. pgs. 96 y ss.

4. Entre los que aportan un estudio relevante del carácter e influjo literarios barojianos, destáquense por ejemplo:

Cfr. CIPLIJAUSKAISTE, B.: Distancia como estilo en Pío Baroja. Citado por MARTINEZ PALACIO en Pío Baroja el escritor y la crítica. Ed. Taurus, Madrid 1.979. pgs. 139 y ss.

Cfr. LOPEZ MARRON, J.M.: Perspectivismo y estructura en Baroja. Ed. Porrúa, Madrid 1.985. Prólogo, pgs. 47 y ss.

Cfr. BENET J. et al.: Barojiana. Ed. Taurus, Madrid 1.972. pgs. 11 y 47 y ss.

Cfr. GULLON, R.: La vivencia del 98 y otros ensayos. Ed. Gredos. Madrid 1.969. pgs. 94-99.

Cfr. BRETZ M.L.: La evolución novelística de Baroja. o.c. pgs. 1-12.

Como ejemplo de la escasa importancia filosófica que en ocasiones se otorga a Baroja:

Cfr. GRANJEL, L.: Baroja y otras figuras del 98. Ed. Guadarrama. Madrid 1.960: Cree que la visión filosófica de Baroja es superficial en las pgs. 32-

33. La reseña fugazmente en las pgs. 93-94 y no da la importancia que debiera al elogio que Azorín hace en *La filosofía de Pío Baroja* (Prólogo a sus obras completas de 1.948) en las pgs. 148-63.
5. Cfr. BLANCO AGUINAGA: *Juventud del 98*. Ed. Crítica. Barcelona 1.978. pgs. 208-209.
- Entre las obras recientes que analizan ideológicamente la obra barojiana cabe destacar:
- BELLO ALVAREZ, F.: *El pensamiento social y político de Pío Baroja*. Ed. Universidad de Salamanca 1.990.
- AZORIN es consciente de la riqueza filosófica de la obra barojiana cuando afirma que... de la obra de Baroja se puede deducir una filosofía original y sistemática (Cfr. *Ante Baroja*. O.C. Ed. Biblioteca nueva. Madrid 1.948. pg. 169).
- Cfr. GRANJEL, L.: *Baroja y otras figuras del 98*. o.c. pgs. 179-191.
6. Se puede reconocer la percepción barojiana de la crisis social y política de fines del S.XIX en la viveza con que nos dibuja algunos aspectos de ésta, como, por ejemplo, la disolución del predominio de lo rural en favor de la industrialización en la sociedad vasca o el frecuente rechazo de los políticos incapaces de dirigir la superación de esta crisis por la sociedad:
- Cfr. BAROJA, P.: *La casa de Aizgorri*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972. cps. VI y VII, pgs. 163 y ss.
- Cfr. IBID : *Juventud. Egotatría*. Ed. Taifa. Barcelona

-
- 1.987. pgs. 150 y ss.
7. Cfr. BAROJA, P.: *Galerías de tipos de la época*. Primera parte, IV. O.C. Tomo VII. pgs. 808-809.
- Obsérvese que el propio Baroja califica su pesimismo de dionisiaco en *Juventud*. *Egolatria*. o.c. pg. 33.
- Cfr. IBID. *La intuición y el estilo*. Quinta parte, X. O.C. Tomo VII. pg. 1.058.
8. Para ampliar datos sobre las circunstancias familiares y psicológicas que influyen en sus obras existen además de numerosas investigaciones, muchos datos ofrecidos por el propio Baroja:
- Cfr. PEREZ FERRERO, M.: *Vida de Pío Baroja*. o.c. pgs. 17 y ss.
- Cfr. ROBLES, L.: *PIO BAROJA ESTUDIANTE EN VALENCIA*. *Rv. Monovar*. Monovar 1.987. pgs. 11 y ss.
- Cfr. SALAVERRIA, J.M.: *EL NIHILISMO DE PIO BAROJA*. *Rv. Hermes*. Bilbao 1.917. nº 1.
- Cfr. BAROJA, P.: *Finales del S.XIX y principios del XX*. Segunda parte, V. O.C. Tomo VII. pgs. 684-685.
- Cfr. IBID.: *El escritor según él y según los críticos*. Cuarta parte, III. O.C. Tomo VII. pgs. 487-488.
- Cfr. IBID.: *Escritos de juventud*. o.c. pgs. 236 y ss.
- Cfr. IBID.: *Juventud*. *Egolatria*. o.c. pg. 41.
9. Cfr. IBID.: *Escritos de juventud*. o.c. pgs. 252 y 263 y 268-270.
- Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: *Ideas sobre Pío Baroja*. O.C. II. Ed. Rev. Occidente. Madrid 1.983.
-

-
10. Cfr. BAROJA, P.: Familia, infancia y juventud. Séptima parte, XVII. O.C. Tomo VII. pg. 656.
11. Cfr. BAROJA, P.: Galería de tipos de la época. Primera parte, XIX. O.C. Tomo VII, pg. 820.
- Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. Primer parte I, II y VI.
- Cfr. INMAN FOX : Baroja y Schopenhauer. El árbol de la ciencia. Citado por MARTINEZ PALACIO en Pío Baroja, el escritor y la crítica. o.c. pgs. 397 y ss.
- Cfr. GRANJEL, L.: Baroja y otras figuras del 98. o.c. pgs. 33-34.
12. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: Ideas sobre Pío Baroja. Baroja en el banquillo. O.C. II. o.c.
13. Cfr. BAROJA, P.: Familia, infancia y juventud. Quinta parte, VIII. O.C. Tomo VII. pgs. 588-89.
- Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.973. Parte primera, cp. VII. pgs. 54 y ss. En El mayorazgo de Labraz, sobre todo en su libro V (Voluntad hallada) encontramos una acepción filosófica de la voluntad, influída incluso por Nietzsche (Cfr. Ed. Caro Raggio, 1.972, pgs. 255 y ss.). Algo similar ocurre en el cp. V de Camino de perfección. La erudición filosófica de Baroja es importante a pesar de su modestia en reconocerlo, como lo reflejan constantemente sus memorias (Cfr. por ejemplo La intuición y el estilo, Prólogo, Primera parte, Segunda parte V, Tercera parte V, VI, VII,
-

VIII y IX. O.C. Tomo VII.).

14. Cfr. BAROJA, P.: Galería de tipos de la época. Parte primera, VII. O.C. Tomo VII, pgs. 810-811.

Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. Primera parte, VI. O.C. Tomo VI. pg. 896.

Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. Cuarta parte, VII-VIII. O.C. Tomo VII, pgs. 492-493. La admiración que profesa Ortega se explica, precisamente, por su cualidad de Filósofo posible en una España en crisis. Cfr. Juventud. Egoatría. O.C. pgs. 129-130.

Cfr. IBID.: Las horas solitarias. Libro quinto, XI, O.C. Tomo V. pg. 366.

Cfr. IBID.: El tablado de Arlequín. O.C. Tomo V, pgs. 18 y ss.

Cfr. IBID.: Actividad o inercia. Artículos. O.C. Tomo V, pg. 1.107.

15. Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. Cuarta parte, V. O.C. Tomo VII, pg. 490.

Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. Tercer parte, XIX. O.C. Tomo VII. pg. 1.033.

La visión barojiana de kant, a quien llega a comprender según propia confesión, por medio de Schopenhauer, es compleja y se va perfeccionando a lo largo de las muchísimas referencias que sobre ella aparecen a lo largo de su obra. La caracterización que se le atribuye en el texto puede obtenerse de las siguientes: Rapsodias. O.C. Tomo V. pgs. 882-

-
- 883, 901, 904, 913-914 y 917-918.
16. Cfr. BAROJA, P.: *Escritos de juventud*. o.c. pgs. 378 y ss. (Con rumbo fijo).
17. Cfr. IBID.: En literatura, realista con algo de romántico; En filosofía, agnóstico; En política, individualista y liberal; Es decir apolítico. Así era a los veinte años, así soy pasados los setenta... (Galería de tipos de la época. Primera parte, XIX. O.C. Tomo VII, pg. 812.).
- Cfr. IBID.: *La intuición y el estilo*. Prólogo. O.C. Tomo VII. pgs. 970-974
- Cfr. IBID.: *Mascaradas sangrientas*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972. pg. 138.
18. Cfr. IBID.: *La intuición y el estilo*. Prólogo. O.C. Tomo VII. pgs. 976-977.
- Cfr. IBID.: *Escritos de juventud*. o.c. pgs. 283 y ss. (Formas de la moral).
- Cfr. ALBERICH DE SOTOMAYOR, J.: NOTAS SOBRE BAROJA. AGNOSTICISMO Y VITALISMO. Rv. Papeles de Son Armadans. num. LXV. Palma 1.961.
19. Cfr. BAROJA, P.: *Escritos de juventud*. o.c. pgs. 271 y ss. (Mi moral).
- Cfr. IBID.: *Familia, infancia y juventud*. Quinta parte, XII. O.C. Tomo VII. pg. 597.
- Cfr. IGLESIAS, C.: *La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela*. Citado por MARTINEZ PALACIO en o.c. pgs. 256 y ss.
20. Cfr. ADORNO, T. W.: *Teoría estética*. o.c. pg. 445.
-

-
- Cfr. EOFF SHERMAN : El pensamiento moderno de la novela española. Ed. Seix Barral. Barcelona 1.965. pgs. 168-171.
- Cfr. BAROJA, P.: Escritos de juventud. o.c. pg. 265.
- Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. Cp. III. Cuarta parte, pgs. 175 y ss.
21. Cfr. BAROJA, P.: Vitrina pintoresca. O.C. Tomo V. pg. 785.
- Cfr. IBID.: Escritos de juventud. o.c. pgs. 297 y ss. (No nos comprendemos).
22. El mismo Baroja se ve, desde las opiniones ajenas, escindido, pluriforme, pero coherente y deseoso de ser él mismo, de manifestarse con autenticidad. Cfr. El escritor según él y según los críticos. Primera parte VII. O.C. Tomo VII, pgs. 413 y ss.
- Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. Sexta parte, V. O.C. Tomo VII. pgs. 1.070-1.071.
23. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: Ideas sobre Pío Baroja. (El espectador, I) O.C. Tomo II. Ed. Revista de Occidente. Madrid 1.983, pg. 75.
24. Cfr. BAROJA P.: Desde la última vuelta del camino. o.c. pgs. 453 y ss. y 473.
- Cfr. IBID.: Vidas sombrías (Nihil, Noche de médico, Conciencias cansadas. O.C. Tomo VI. pgs. 1.009 y ss., 1.013 y ss, 1.018 y ss.
- Cfr. IBID.: Elogio metafísico de la destrucción. O.C. Tomo VI. pgs. 1.075 y ss.
- Cfr. GONZALEZ LOPEZ, E.: EL CUENTO DE PIO BAROJA VIDAS

-
- SOMBRIAS. DEL SIMBOLISMO AL EXISTENCIALISMO. Rv. Insula.num. XXIV. 1.969. pg. 267.
25. Cfr. BAROJA, P.: El dolor, estudio y psicofísica. Imprenta Diego Pacheco Latorre. Madrid 1.896. Sumario: El dolor. Ley psicofísica de Fechner. Marcha del dolor. Caracteres del dolor. Efectos del dolor. Importancia del dolor como síntoma. Conclusiones (51 pgs.). "Hojas sueltas". Ed. Caro Raggio. Madrid 1913. pgs 353 y ss.
26. Es interesante la incardinación de la tesis doctoral de Baroja en el conjunto de su obra juvenil tal como lo hace MANUEL LONGARES en Escritos de juventud. o.c. pgs. 16-19.
27. Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Primera parte. cap. IX. pgs. 127 y ss. Cuarta parte, cap. III y V. pgs. 175 y ss.
28. Cfr. SCHOPENHAUER, M.: La estética del pesimismo (selección de apéndices a El mundo como voluntad y representación, realizada por J.F. IVARS). Ed. Labor. Barcelona 1.976. Apéndice L y apéndice XXII. pgs. 353 y ss. y 166 y ss.
- Cfr. IBID.: Metafísica del amor, metafísica de la muerte. Ed. Obelisco. Barcelona 1.988. Trad. MERCEDES DOMINGUEZ. pgs. 13 y ss., 65 y ss.
- Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Parte primera. Cap. X. pgs. 68-70.
- Cfr. IBID.: Los visionarios. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.974. Libro V. Cap. I. pgs. 199 y ss. (obsérvese en especial la posición de FERMIN HACHA).
-

-
- Cfr. IBID.: El cura de Monleón. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.975. Parte III. Cap. IX. pgs. 281 y ss.
29. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: La estética del pesimismo. o.c. Apéndice XLV. pgs. 319 y ss.
- Cfr. BAROJA, P.: Vidas sombrías. o.c. pg. 991 (Playa de otoño).
- Cfr. IBID.: Aurora roja. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.974. Caps. I y II de la Tercera parte.
- Cfr. IBID.: Desde la última vuelta del camino. o.c. pgs. 155 y ss.
- Cfr. IBID.: Juventud. Egoíslria. o.c. pgs. 34-40.
- Cfr. IBID.: Los visionarios. o.c. Libro VI. Cap. X. pg. 274.

La actitud ante el dolor que se está comentando se observa claramente en el modo como los protagonistas de El árbol de la ciencia y Susana (ANDRES HURTADO y SALAZAR respectivamente) asumen la muerte de sus amadas: Tras ellas retornan al pesimismo natural del que ilusoriamente, tal vez movidos por un falaz sentimentalismo, se habían alejado (Cfr. Susana. Ed. Bruguera. Barcelona 1.983. cap. IV. pgs. 29 y ss. y caps. 28-29. pgs. 181 y ss.

30. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: La estética del pesimismo. o.c. Apéndice XXX. pg. 193.
- Cfr. BAROJA, P.: Desde la última vuelta del camino. o.c. pgs. 163 y ss.
31. Son numerosos los casos en los que el valor moral de un personaje barojiano se manifiesta en el grado de

supervivencia, adaptación o administración de su sufrimiento o desgracia. Por ejemplo en los relatos de ajusticiamientos. Así en el Cap. IV de la Tercera parte de Mala hierba, los personajes viven un ajusticiamiento y un asesinato de modo trágico y escéptico, adaptándose, por encima de toda consideración teórico-moral, a sus duras condiciones de vida, marginales y crueles. Lo cotidiano y lo excepcional pueden ser igualmente terribles; En medio de ambos el ser humano busca un consuelo emotivo, de modo primario y natural, en los sentimientos estéticos (p.e. una canción) y en ellos encuentra además su dignificación moral (Cfr. Mala hierba. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972. pgs. 269 y ss.

Cfr. IBID.: Desde la última vuelta del camino. o.c. pgs. 165-167.

Cfr. SCHOPENHAUER, A.: Metafísica del amor, metafísica de la muerte. o.c. pg. 65.

Cfr. IBID.: La estética del pesimismo. Apéndice XXX. pgs. 193 y ss.

32. Vuelve a ser aquí interesantísimo el estudio de H. DEMUTH que menciona Baroja en Desde la última vuelta del camino. o.c. pgs. 155 y ss.
Encontramos frecuentes alusiones a este particular en Los visionarios, Tragedias grotescas o La familia de Errotacho.

Cfr. BENET, J. et al.: Barojiana. Ed. Taurus, Madrid 1.972. pg. 53.

Cfr. SHAW, D.L.: A REPLY TO "DESHUMANIZACION". BAROJA IN THE ART OF NOVEL. Hispanic Review. April 1.957. pgs. 105-111.

33. Cfr. BAROJA, P.: Vidas sombrías. o.c. pgs. 989 y ss. y 995 y ss. (Marichu. Agueda).

Cfr. IBID.: Las inquietudes de Shanti Andía. Ed. Caro Raggio. Madrid s.f. pgs. 207, 330-341.

Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. Sexta parte. Cap. V. pgs. 281 y ss.

Podemos observar explícitamente en este texto como ANDRES HURTADO fundamenta su pesimismo (que él estima como instinto antisocial), en el odio contra la clase que origina el sufrimiento público y en la antipatía contra la clase que lo padece estóolidamente. En medio de ambas el dolor es un elemento natural que sirve a algunos para su propia purificación o superioridad moral. Puesto que parece inevitable el dolor, bueno será asumirlo con un cierto misticismo pesimista.

Cfr. SCHOPENHAUER, A.: El mundo como voluntad y representación. Ed. Orbis. Barcelona 1.983. Libro IV. pgf. II. pg. 54.

34. Tal es el valor del silencio moral y estético que a veces cierra la descripción del sufrimiento físico, por ejemplo el de la buscona la FILIPINA, obligada a someterse trágicamente; Su resignación es trans

formada por Baroja en un silencio estético al final de la narración (Cfr. *Aurora roja*. o.c. Tercera parte. Cap. IV. pgs. 268-70). Tal es también el valor del misticismo que recorre muchos momentos del pesimismo barojiano, por ejemplo en la Sexta parte del *Arbol de la ciencia*, en la que el amor de ANDRES es un hecho contemplativo, moralizador, más que una manifestación física de procesos endocrinos.

35. Cfr. BAROJA, P.: *El cura de Monleón*. o.c. Segunda parte. Cap. XXIV. pgs. 172 y ss., Tercera parte, cap. XIX. pgs. 371 y ss. y Cap. XXIII. pgs. 392 y ss.

Cfr. IBID.: *Juventud. Egoatría*. o.c. pg. 67.

Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *La estética del pesimismo*. o.c. Apéndice XXXIX. pgs. 257 y ss.

36. Son numerosos los ejemplos que documentan este aspecto del estudio. Así lo manifiestan las situaciones y personajes de *Vidas sombrías* o *La lucha por la vida*. Se mantiene esta disposición en momentos posteriores de la obra barojiana (Cfr. p.e. *Las inquietudes de Shanti Andía*. o.c. pg. 330). Tal es también el sentido de los Caps. III y IV de la Cuarta parte de *Las veleidades de la fortuna*. O.C. Tomo I. pgs. 1.270 y ss. Asimismo lo podemos observar con frecuencia en *El mayorazgo de Labraz*. (o.c.).

37. Cfr. BAROJA, P.: *Las tragedias grotescas*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.973. Cap. XIV. pgs. 155 y ss.

Cfr. IBID.: *El tablado de Arlequín* (*Confidencias de un*

hombre de pluma). O.C. Tomo V. pgs. 70 y ss. y (Los degenerados). pg. 75.

Algo de cuanto se refiere en el texto de este estudio hay en la discrepancia barojiana con lo que nuestro autor considera estereotipo de la Generación del 98 (Cfr. La influencia del 98. O.C. Tomo V. pgs. 1.240 y ss.).

38. Cfr. BAROJA, P.: *Aurora roja*. o.c. Tercera parte. Cap. I. pgs. 200-201. Advertimos en esta secuencia que la dignificación de el BIZCO se produce cuando una emoción estética caracteriza su sufrimiento, aunque sea de modo rudimentario. Cfr. también el Cap. III de la Tercera parte (¡Viva la Literatura!) pgs. 241 y ss.

Cfr. IBID.: *Vitrina pintoresca*. O.C. Tomo V. pgs. 784-785.

39. Tal cosa es lo que se trasluce por ejemplo del Cap. I del Epílogo de *El caballero de Erlaiz* (O.C. Tomo V. Caps. I y XVII. pgs. 205 y ss y 301).

Cfr. IBID.: *La caverna del humorismo*. (Belleza y seriedad de la vida). O.C. Tomo V. pg. 422.

40. Esto le ocurre a ANDRES HURTADO que transforma su muerte en hecho estético en *El árbol de la ciencia* (o.c. Quinta parte. Cap. VIII). Le ocurre también a MIGUEL SALAZAR en *Susana* (o.c. Caps. XVIII y XIX). Encontramos esta situación también, en los numerosos finales en los que la realidad aciaga de la vida humana intenta consolarse y reconciliarse con la

vida en su totalidad o la naturaleza. La contemplación estética es voluntad de vivir, aún en medio de la inevitable o absurda realidad de la muerte y el dolor (Cfr. Caps. finales de *La familia de Errotacho*, o.c. También Cfr. *La casa de Aizgorri*, o.c. Cap. IV. pg. 136, Cap. VII y Epílogo, pgs. 178 y ss. y 211 y ss.).

Del mismo modo muchos personajes legitiman la vida propia, el cúmulo de miserias que la conforman y acompañan, en la acción con la que sobreviven. Con ella el pesimismo o el dolor son más llevaderos. La recapitulación estética de la acción propia, genera profundidad, autocrítica, regeneración moral (Cfr. *La nave de los locos*. O.C. Tomo IV. pgs. 470-471).

Cfr. IBID.: *César o nada*. Primera parte. Cap. III. O.C. Tomo II. pg. 593.

Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *La estética del pesimismo*. o.c. Apéndice XLI, pgs. 272 y ss.

41. Cfr. BAROJA, P.: *El árbol de la ciencia*. o.c. pgs. 116, 183, 239.

Cfr. IBID.: *Las horas solitarias*. o.c. pg. 366.

42. Cfr. JIMENEZ GARCIA, A.: *REFLEXIONES SOBRE EL PORVENIR DE ESPAÑA* (El regeneracionismo). *Actas V Seminario Hª Filosofía española*. Univ. Salamanca 1.988. (Acta Salmanticensia. nº 63) pgs. 369-373.

Cfr. BLANCO AGUINAGA: *Juventud del 98*. Ed. Crítica. Barcelona 1.970. pgs. 25 y ss.

-
43. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: Problemas fundamentales de la ética. (II). Ed. Aguilar. Buenos Aires 1.965. pgs. 143 y 179-190.

Cfr. IBID.: El mundo como voluntad y representación. o.c. Libro IV. pgfs. 67 y 68. pgs. 184-186 y 188 y ss.

Cfr. NIETZSCHE, F.: Verdad y mentira en sentido extramoral. Miscelanea de opiniones y sentencias. Ed. Marte. Madrid 1.988. pgs. 47 y ss.

44. Cfr. ELIZALDE, I.: Personajes y temas barojianos. Ed. Universidad de Deusto. Bilbao 1.975. pgs. 35-37.

Cfr. MARTINEZ PALACIO, J.: Personajes, tiempo y espacio en Baroja. Barojiana. o.c. pgs. 143-144.

Cfr. BAROJA, P.: La familia de Errotacho. Prólogo. o.c. pg. 7. En este texto manifiesta Baroja su interés compasivo por unos personajes, deleznales en su mayor parte, pues nos hace saber en él que son víctimas de sus circunstancias:

Esta clase de libros como el mío, no se ocupa de grandes personalidades, grandes la mayoría de las veces por la casualidad y por el azar; No se refiere a directores de movimientos políticos y sociales, sino a individuos subalternos, del montón, moldeados por el ambiente y muchas veces sacrificados por las circunstancias.

Cfr. BAROJA, P.: César o nada. Segunda parte. Cap. XVI. O.C. Tomo II. pgs. 737-739.

En este texto la compasión o piedad, considerada como cobardía en clave nietzscheana, no deja de ser,

a pesar de todo, un elemento que contribuye a la imagen elogiosa de CESAR MONCADA.

45. Cfr. BAROJA, P.: *Los últimos románticos*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.974. pgs. 236 y ss.

Cfr. IBID.: *El mayorazgo de Labraz*. o.c. pg. 245.

Cfr. IBID.: *Mala hierba*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972. Tercera parte. Cap. VIII. pg. 327.

46. Cfr. BRETZ, M.L.: *La evolución novelística de Baroja*. o.c. pgs. 29-30, 33, 36-37, 223 y ss.

En esta sucesión de referencias a diversos momentos de la obra barojiana constatamos la permanencia de una estética negativa en toda ella.

Cfr. BARROWS, L.: *Negation in Baroja: A Key to his novelistic creativity*. University Arizona Press. Tucson. Arizona 1.972.

Un reflejo de cuanto se está exponiendo lo podemos encontrar en la descripción ácida de la muerte de CESAREA y en la vivencia costumbrista y paisajística de los ritos mortuorios, que tiene SAMUEL BOTWELL en *El mayorazgo de Labraz* (o.c. Libro III. Caps. II y III. pgs. 165-172). Del mismo modo podemos observar una compasión abocada a la nada en el consuelo que el MAYORAZGO trata de ofrecer a ROSARITO por la muerte de su madre en el cp. I de la obra (pgs. 149-164).

47. Puede parecer por tanto una compasión absurda, incluso esperpéntica, plena de nihilismo, como la que lleva a ARISTON y a MANUEL a rezar ante un

- muerto desconocido, como obra de misericordia, en la noche de Navidad. Esta compasión sin embargo manifiesta un fondo moral que no revelan, en medio de la cruda realidad humana, las obras de caridad de los SEÑORES DE LA CONFERENCIA DE SAN VICENTE DE PAUL, relatadas previamente (Cfr. La mala hierba. o.c. Segunda parte. Cap. III. pgs. 148-153.
48. Cfr. MANN, T.: Arthur Schopenhauer. Incluido en La estética del pesimismo. o.c. pgs. 38-42.
49. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. O.C. Tomo VII. Quinta parte. pg. 1.058. Primera parte, XV. pg. 994. Cfr. IBID.: Galería de tipos de la época. O.C. Tomo VII. Primera parte VII, IX y X. pgs. 810 y ss. Cfr. IBID.: El escritor según él y según las críticas. O.C. Tomo VII. Segunda parte, II. pg. 436.
50. Cfr. IBID.: Escritos de juventud.o.c. pg. 16.
51. Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Sexta parte, I. pg. 1.061. Cfr. IBID.: El tablado de Arlequín (La novela). o.c. pg. 52. Cfr. IBID.:Elogio sentimental del acordeón. O.C. Tomo VI.pgs. 1.074-1.075.
52. Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. Séptima parte. Cps. III y IV. pgs. 321-331. Compárese con Susana. o.c. Cp. XXIX. pg. 191 y con Rapsodias. O.C. Tomo V. Pg. 882.
53. Cfr. FERRATER MORA, J.. Diccionario de Filosofía. Ed. Alianza. Madrid 1.982. Voz: Simpatía. pg. 3.046.

-
- Cfr. SCHELER, M.: *Esencia y formas de la simpatía*. Ed. Losada. Buenos Aires 1.957.
54. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *Los dos fundamentos de la ética*. Vol. II. o.c. pgf. 16. Especialmente las pgs. 144-147.
- Cfr. PICLIN, M.: *Schopenhauer*. Ed. Edaf. Madrid 1.975. pgs. 25 y ss.
- Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *Metafísica del amor, metafísica de la muerte*. o.c. pgs. 20-21.
- Cfr. IBID.: *Estética del pesimismo*. o.c. pgs. 220 y ss.
- Cfr. IBID.: *El mundo como voluntad y representación*. o.c. Libro III. pgf. 52. pgs. 88 y ss.
55. Cfr. PICLIN, M.: *Schopenhauer*. o.c. pg. 235.
- Cfr. BAROJA, P.: *Juventud. Egoatría*. o.c. pg. 26.
56. Cfr. ELIZALDE, I.: *Personajes y temas barojianos*. o.c. pgs. 44 y ss.
57. Cfr. BAROJA, P.: *El escritor según él y según los críticos*. o.c. Primera parte, V. pgs. 394 y ss.
- Cfr. IBID.: *El hombre y el arte. Artículos*. O.C. Tomo V. pgs. 1.104-1.105.
58. Cfr. IBID.: *La intuición y el estilo*. o.c. Octava parte, III. pgs. 1.075-1.076. Segunda parte, I,II,III. pgs. 998-999. Un ejemplo impresionante de como los personajes barojianos, una vez inmersos en la vorágine de la vida no pueden oponerse a sus designios, son las descripciones del final de la Primera Guerra Carlista que encontramos en *Mascaradas sangrientas* (Cfr. entre otros fragmentos el
-

- titulado "Confusión" del cp. XX, "Anarquía en el carlismo", o la propia introducción del narrador en el cp. I. Ed. Caro Raggio, Madrid 1.972. pgs. 7 y 150 y ss.).
59. Cfr. BAROJA, P.: Familia, infancia y juventud. Segunda parte. La infancia. O.C. Tomo VII. pg. 528.
Cfr. ELIZALDE, I.: Personajes y temas barojianos. o.c. pgs. 38-39.
Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Primera parte, XVIII. pgs. 428 y ss.
Cfr. IBID.: El caballero de Erlaiz. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.976. pg. 205.
60. Cfr. BAROJA, P.: Vitrina pintoresca. Prólogo. O.C. Tomo V. pg. 715.
Cfr. IBID.: Los últimos románticos. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972. Cp. XIX. pgs. 196 y ss.
Cfr. IBID.: El mundo es así. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972. pgs. 55-59.
61. Cfr. BAROJA, P.: Galería de tipos de la época. o.c. Primera parte, VII. pg. 810.
Cfr. IBID.: Los visionarios. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972. Cp. final, pgs. 313-314.
Cfr. IBID.: La familia de Errotacho. o.c. Final. pg. 260.
Cfr. IBID.: El caballero de Erlaiz. o.c. Epílogo, pg. 301.
Cfr. ELIZALDE, I.: Personajes y temas barojianos. o.c. pgs. 44 y ss.
62. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: La estética del pesimismo.

-
- Introducción de THOMAS MANN. o.c. pg. 52.
63. Cfr. PICLIN, M.: Schopenhauer. o.c. pgs. 19 y ss.
Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. o.c. Libro I. pgf. VII. pgs. 39-40 y 87.
64. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *La estética del pesimismo*.
Introducción de THOMAS MANN. o.c. pgs. 52-53.
65. Cfr. PICLIN, M.: Schopenhauer. o.c. plgs. 97 y ss.
- 65.bis. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *Parerga y Paralipomena*. Traducción de J. RUIPEREZ. Ed. Atlante. Barcelona s.f. (Los dolores del mundo).
Cfr. IBID.: *Parerga y Paralipomena*. Traducción de E. GONZALEZ-BLANCO. Ed. Edaf. Barcelona 1.965. (El arte del bien vivir).
66. Por ejemplo encontramos este tipo de personajes en Los visionarios (El doctor), El caballero de Arlaiz (El cura botánico), Susana (Miguel Salazar), además de HURTADO en la obra mencionada (El árbol de la ciencia). En El cura de Monleón será el propio protagonista quien introduzca la reflexión sobre la ciencia, acelerándose a partir de ella su crisis religiosa (Cfr. *Epoca de crisis*. Tercera parte. Cap. IX).
Cfr. BAROJA, P.: *Galería de tipos de la época*. Primera parte, VIII. o.c. pg. 811.
67. Encontramos detalles interesantes sobre este particular en el discurso de ingreso de Baroja en la Real Academia: La formación psicológica de un escritor. O.C. Tomo V. pgs. 863 y ss.
-

-
- Cfr. IBID.: Palabras nuevas. O.C. Tomo V. pgs. 1.117 y ss.
- Cfr. IBID.: Las horas solitarias. o.c. Libro tercero, VII. pgs. 293 y ss.
68. Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia.o.c. Cuarta parte. Cp. III. pgs. 175 y ss. Sobretudo 182-183.
69. Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. Quinta parte. Cap. IV. pgs. 213 y ss. y Primera parte, cap. X. pgs. 66-67.
- Cfr. IBID.: Los visionarios. o.c. Libro primero, cap. I. pgs. 10-11.
- Cfr. IBID.: El cabo de las tormentas. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972. Libro cuarto. pgs. 151-152.
- Cfr. IBID.: Divagaciones apasionadas. O.C. Tomo V. Pgs. 520-523.
70. Cfr. IBID.: Los productos de la cultura. O.C. Tomo V. pg. 1.097.
- Cfr. IBID.: Divagaciones apasionadas. O.C. Tomo V. pgs. 520-523.
71. Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Cuarta parte, III. pgs. 180-185.
72. Cfr. BAROJA, P.: Susana. o.c. pg. 10. La experiencia estética que para MIGUEL SALAZAR supone la química y la farmacia no le impide el pesimismo del cap. XXIX, pg. 191.
73. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: La estética del pesimismo. o.c. pg. 150
74. Cfr. PICLIN, M.: Schopenhauer. o.c. pgs. 57 y ss.
-

Este es el tema central, también de la obra de SCHOPENHAUER, A.: *La voluntad en la naturaleza* (Ed. Alianza. Madrid, 1.970).

75. Cfr. PICLIN, M.: *Schopenhauer*. o.c. pgs. 43-56, especialmente 52-55.

Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. o.c. Libro III. pgf. 31-33. pgs. 10 y ss. (2º Vol.).

Cfr. MARCEL, M.: *Ensayo sobre la causalidad fenomenal según Schopenhauer*. Ed. Vrin. París 1.978. pg. 72.

76. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. o.c. Libro II. Pgf. 18. pgs. 101 y ss. (1º Vol.).

77. Cfr. IBID.: *La estética del pesimismo*. o.c. pgs. 361-362.

78. Cfr. RABADE, A.I.: *Schopenhauer*. Madrid. pgs. 209 y ss., 228 y ss., 248 y ss.

79. Cfr. NIETZSCHE, F.: *El crepúsculo de los ídolos*. Ed. Alianza. Madrid 1.975. pg. 100.

Cfr. IBID.: *Miscelánea de opiniones y sentencias*. o.c. pgs. 47-48.

80. Cfr. NAGEL, E.: *Razón soberana y otros estudios de filosofía*. Ed. Tecnos. Madrid 1.966. Para documentarse en cómo el determinismo de Schopenhauer y su concepción de la ciencia no difieren del auténtico sentido del determinismo y ciencia de muchos autores actuales veáanse las pgs. 25-26. Para documentarse sobre la huella de Schopenhauer en otros epistemólogos distintos de Nagel veáse, por ejemplo, pg. 243.

-
81. Cfr. HORKHEIMER, M.: Die Aktualität des Schopenhauer. Jahrbuch XLII, Francfort 1.961. pgs. 12-25.
Cfr. JOUHET, S.: LA ACTUALIDAD DE SCHOPENHAUER. La tabla redonda. 1.960. nº 153. pgs. 127 y ss.
82. Cfr. MANN, T.: Arthur Schopenhauer. Estudio previo a La estética del pesimismo. o.c. pg. 52.
83. Cfr. BAROJA, P.: Escritos de juventud. o.c. pgs. 283-285.
84. Cfr. IBID.: Escritos de juventud. o.c. 279-280.
85. Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Cuarta parte. pg. 490.
86. Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Especialmente expresiva es la cuarta parte (Inquisiciones) pgs. 165-195, la sexta parte (La experiencia de Madrid) pgs. 257-308, la séptima parte (La experiencia del hijo) pgs. 309-331.
Es interesante como muestra del conocimiento que Baroja posee de la crítica filosófica a la moral kantiana, el pasaje de El Cura de Moleón que se encuentra en las pgs. 373-375. (Ed. Caro Raggio. Madrid 1.978).
87. Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. pg. 331.
88. Cfr. BELLO VAZQUEZ, F.: El pensamiento social y político de Baroja. EEd. Universidad de Salamanca. 1.990. Toda la obra en general es una magnífica ejemplificación de cuanto se dice en este particular; especialmente destacan los caps. II (Primera parte, pgs. 53-191) y los capítulos I, II, IV, V (Segunda parte, pgs. 191 y ss.).
-

-
- Cfr. BAROJA, P.: Bagatelas de otoño. Prólogo. O.C. Tomo VII. pg. 1.234.
89. Cfr. IBID.: Vitrina pintoresca. El hombre y el aventurero. O.C. Tomo V. pgs. 778-781.
- Cfr. IBID.: Las mascaradas sangrientas. o.c. pgs. 96-97.
- Cfr. IBID.: Las inquietudes de Shanti Andía. o.c. pg. 119.
- Cfr. IBID.: Los últimos románticos. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.973. pg. 231.
90. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Primera parte XIX. pgs. 996 y ss.
- Cfr. AZORIN.: Un recuerdo a Yock. Citado por MARTINEZ PALACIO en Pío Baroja, el escritor y la crítica. o.c. pgs. 29 y ss.
91. Cfr. BAROJA, P.: El cura de Monleón. o.c. pgs. 55-56.
- Cfr. IBID.: Los visionarios. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.974. pgs. 144 y ss.
- Cfr. IBID.: La caverna del humorismo. XII. O.C. Tomo V. pgs. 483-484.
- Cfr. IBID.: Galería de tipos de la época. o.c. Cuarta parte, VII. pg. 886. Primera parte, V. pgs. 809-810.
- Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. Segunda parte, XI. O.C. Tomo VII. pgs. 450-452.
- Cfr. IBID.: César o nada. O.C. Tomo II, pg. 573.
92. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: La estética del pesimismo. o.c. Apéndice XXXVII, pgs. 252-253.
93. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Segunda parte II, pg. 1.000.
-

-
94. Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Prólogo IX, pgs. 398 y ss.
Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Tercera parte VIII, pg. 1.024, XIX, pg. 1.034 y XXI, pgs. 1.035 y ss.
Cfr. IBID.: El cura de Monleón. o.c. pgs. 157 y ss.
95. Cfr. BAROJA, P.: Escritos de juventud. o.c. pgs. 64 y ss. y 371 y ss.
Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. pgs. 126-134.
96. Cfr. IBID.: Mascaradas sangrientas. o.c. pg. 9.
Cfr. IBID.: Escritos de juventud. o.c. pg. 271.
97. Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Segunda parte, III, pg. 1.001.
Cfr. IBID.: Rapsodias (Lucha de razas) O.C. Tomo V. pgs. 942 y ss.
98. Cfr. IBID.: El cura de Monleón. o.c. pgs. 281 y ss. y pgs. 371 y ss.
Cfr. IBID.: Aurora roja. o.c. Tercera parte, VII. pg. 307.
99. Cfr. BAROJA, P.: Vidas sombrías. Nihil. O.C. Tomo VI. 1.009 y ss.
100. Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Cuarta parte, VI, pg. 1.045. Prólogo VII, pg. 972.
101. Cfr. IBID.: Las inquietudes de Shanti Andía. o.c. pg. 207.
Cfr. IBID.: La busca. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972. pgs. 294-297.
102. Cfr. BAROJA, P.: Susana. Ed. Bruguera. Barcelona 1.983.
-

-
- cp. XVIII, pgs. 189-90.
- Cfr. IBID.: La familia de Errotacho. o.c. Libro II, cap. XIV. pgs. 240 y ss.
103. Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Cuarta parte, X y XI, pgs. 1.050-1.051.
- Cfr. IBID.: Divagaciones apasionadas. (Recuerdos de un mundo viejo). O.C. Tomo V. pgs. 492-493, 519 y ss.
- Cfr. IBID.: El mayorazgo de Labraz. o.c. pgs. 7-13.
- Cfr. IBID.: Escritos de juventud. (Psiquis vasca) o.c. pgs. 307-308.
- Cfr. IBID.: Rapsodias. (Patriotismo) o.c. pg. 894.
104. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Sexta parte I y II. pg. 1.061.
- Cfr. IBID.: César o nada. o.c. pgs. 573, 579.
- Cfr. IBID.: La familia de Errotacho. o.c. pg. 242.
- Cfr. IBID.: Vitrina pintoresca. (Literatura culpable). O.C. Tomo V. pgs. 781 y ss.
105. Cfr. BAROJA, P.: El caballero de Erlaiz. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.976. Compárese la esperanza del cap. XVI del Libro V (Fuga y boda de los protagonistas, pgs. 298-300) con el pesimismo del broche final de la obra reflejado en el cp. XVII (Epílogo pg. 301). Ambos capítulos parecen ser contradictorios: El determinismo del tiempo que lleva a la vida a ser un sueño breve, no impide el ejercicio de la esperanza, los proyectos vitales de dos enamorados y viceversa.
106. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Prólogo XIII. pgs. 976-977
-

-
- Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Cuarta parte I. pgs. 484-485.
107. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: La estética del pesimismo. o.c. Vol. I, Apéndice VIII. pgs. 124 y ss.
108. Cfr. IBID.: La estética del pesimismo. o.c. pgs. 124-125.
109. Cfr. IBID.: La estética del pesimismo. o.c. pgs. 130-131.
110. Cfr. IBID.: La estética del pesimismo. o.c. pg. 133.
111. Cfr. IBID.: La estética del pesimismo. o.c. pg. 135.
112. Cfr. IBID.: La estética del pesimismo. o.c. pg. 136.
113. Cfr. ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, J.: Las mejores novelas contemporáneas II. Ed. Planeta. Barcelona 1.968. pg. 1.315.
- Cfr. BAROJA, P.: La caverna del humorismo. Prólogo I. O.C. Tomo V. pg. 395. Primera parte I. pgs. 400-401.
- Cfr. CARO BAROJA, J.: La soledad de Pío Baroja. Ed. Cultura. México 1.953. pg. 106.
- Cfr. BRETZ, M.L.: La evolución novelística de Pío Baroja. o.c. pg. 3.
- Cfr. REYES, S.: Rostros sin máscara. Ed. Zig-Zag. Santiago 1.953. pg. 22.
114. Cfr. BAROJA, P.: La caverna del humorismo. o.c. pg. 407.
115. Cfr. IBID.: Escritos de juventud. o.c. pgs. 113 y ss.
116. Cfr. IBID.: La caverna del humorismo. o.c. pgs. 403-405. Quinta parte, VII. pgs. 475-476.
- Cfr. IBID.: Los visionarios. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.974. pgs. 12-13.
117. Cfr. IBID.: La caverna del humorismo. o.c. Quinta parte II. pgs. 469-470.
- Cfr. IBID.: La familia de Errotacho. o.c. pgs. 212 y ss.
-

-
118. Cfr. BAROJA, P.: La caverna del humorismo. o.c. Quinta parte V, pgs. 473-474.
Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Cuarta parte V, pg. 1.042. Cuarta parte VIII, pg. 1.047. Octava parte IX, pg. 1.082.
Cfr. IBID.: Familia, infancia y juventud. o.c. Quinta parte III, pgs. 576-578.
119. Cfr. BAROJA, P.: Escritos de juventud. o.c. pgs. 259 y ss.
120. Cfr. IBID.: La caverna del humorismo. o.c. pgs. 406-407.
Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Novena parte IV, pgs. 1.087-1.089.
121. Cfr. MANN, T.: Schopenhauer, Nietzsche y Freud. Ed. Bruguera. Barcelona 1.984.
Cfr. ROMANO GARCIA, V.: Prólogo a Los dos problemas fundamentales de la ética. (Schopenhauer). Ed. Aguilar. Buenos Aires 1.970, pgs. 14 y ss.
122. Cfr. PICLIN, M.: Schopenhauer. o.c. pgs. 122 y ss.
123. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: El mundo como voluntad y representación. o.c. Libro II, pgs. 22-23. pgs. 110-113.
Cfr. DOMINGUEZ, M.: Prólogo a Metafísica del amor, metafísica de la muerte. (Schopenhauer). Ed. Obelisco. Barcelona 1.988. pgs. 9-10.
124. Cfr. MANN, T.: Schopenhauer. Estudio incluido en La estética del pesimismo. o.c. pgs. 29-30.
125. Cfr. ROMANO GARCIA, V.: Prólogo a Los dos problemas fundamentales de la ética. o.c. pgs. 21 y ss.
Cfr. MANN, T.: Schopenhauer. o.c. pgs. 47 y ss.
-

-
126. Cfr. IBID.: Estudio introductorio a La estética del pesimismo. o.c. pgs. 14-15.
- Cfr. HORKHEIMER, M.: Der Aktualität des Schopenhauer. Jahrbuch XLII. Francfort 1.961. pgs. 12 y ss.
- Cfr. POE, E.A.: Ensayos y críticas. Ed. Alianza. Madrid 1.973. pgs. 75 y ss.
127. Para una ampliación genérica de cuanto se viene diciendo confróntense estas obras:
- Cfr. ORTEGA, MERLEAU-PONTY et al.: Hombre y cultura en el Siglo XX. Ed. Guadarrama. Madrid 1.957.
- Cfr. RICHARD, J.P.: Litterature et sensation. Ed. Du Seuil. París 1.954.
- Cfr. SOURIAU, E.: La correspondance des arts, élémts d'esthétique comparée. Ed. Flammarion, París 1.967.
- Cfr. ZEVI, B.: Arquitectura in nuce. Ed. Aguilar. Madrid 1.969.
128. No se entienda con ello que deba reducirse el humanismo a Antropología o Psicología, ni que el profesor JIMENEZ MORENO lo proponga, sino que, en la medida que el arte contemporáneo busca autenticidad, plantea en su praxis estética cuestiones antropológicas y psicológicas que deben responderse con un lenguaje distinto al de la Antropología o la Psicología. Esta apertura del arte contemporáneo a tales cuestiones es un componente importante del humanismo filosófico posible hoy.
- Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Hombre, historia y cultura. Ed. Espasa. Madrid 1.983. pgs. 31-34.
-

-
129. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: Los dos problemas fundamentales de la ética. Vol. II. Ed. Aguilar. Buenos Aires 1.965. pgs. 208 y 142-143.
130. Cfr. IBID.: Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente. Ed. Aguilar. Buenos Aires 1.980. Cap. 40. pgf. 42. pgs. 219-220.
131. Cfr. IBID.: La estética del pesimismo. o.c. pgs. 243 y 354.
- Cfr. WITTGENSTEIN, L.: Tractatus logico-philosophicus. Ed. Alianza. Madrid 1.981. (6.521-6.522-653). pg. 203.
132. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: Metafísica del amor, metafísica de la muerte. o.c. Primera parte, en especial pgs. 31 y ss.
133. Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Cuarta parte V, pg. 490.
134. Cfr. IBID.: Bagatelas de otoño. O.C. Tomo VII, Quinta parte I, pgs. 1.293 y ss.
- Cfr. IBID.: Final del S. XIX y principios del XX. O.C. Tomo VII, Primera parte XIV, pg. 679.
- Cfr. IBID.: Juventud. Egolatría. o.c. pgs. 37-39.
- En general cualquier capítulo de La intuición y el estilo, Galerías de tipos de la época o Juventud. Egolatría, constituye un buen ejemplo de la amplitud de la crítica cultural barojiana.
135. Cfr. el elogio que hace de TERTULIANO, por su apasionamiento, en El cura de Monleón. o.c. pg. 372.
- La vinculación que se observa en Baroja a paisajes
-

urbanos es un modo de integrarse en el pathos estético de sus novelas similar al que tiene con los paisajes naturales. Cfr. *El caballero de Erlaiz*, (o.c. Cap. IV), *El cura de Monleón* (o.c. pgs. 39-43). En *Mascaradas sangrientas* o en *César o nada* Baroja se vincula ya en el inicio de la obra a lo que va a acontecer posteriormente en ella, intensificando así su vivencia personal de la novela y la sensación de autenticidad que trasmite al lector:

Cfr. BAROJA, P.: *Mascaradas sangrientas*. o.c. pg. 10.

Cfr. IBID.: *César o nada*. o.c. pgs. 575-579.

Un ejemplo de "juicio apasionado", lo constituye la crítica que hace a la pintura contemporánea en *Bagatelas de otoño*. o.c. Segunda parte XCII, pg. 1.265.

136. Cfr. BORDONADA, A.E.: *Historia de la literatura española*. (Tomo IV). Citando a E.H. TEMPLIN. Ed. Orbis. Barcelona 1.982. pg. 127.

137. Cfr. AZORIN.: *La filosofía de Pío Baroja*. O.C. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid 1.948.

Cfr. CUETO PEREZ, M.: *Aspectos sistemáticos en la narrativa de Pío Baroja: El árbol de la ciencia*. Ed. Publicaciones de la Universidad de Oviedo. 1.985. pgs. 193-196.

138. Para contrastar la riqueza de la formación filosófica de Baroja, a pesar de su modestia, Cfr. Tomo VII de sus O.C. en las siguientes pgs.: 456-457, 826, 970, 971, 974, 976, 979, 983, 986, 1.002 y ss.,

1.024. Si estos ejemplos no bastan Cfr. *Las horas solitarias* (O.C. Tomo V, pgs. 293 y ss.

Si aún se precisa mayor testimonio Cfr. la lista de obras filosóficas que lega Baroja a la Biblioteca de la casa de Itzea en Vera de Bidasoa:

Cfr. CARO BAROJA y F. ARROYUELO: *Conversaciones en Itzea*. Ed. Alianza. Madrid 1.991. Especialmente las pgs. 255 y ss.

139. En este sentido es sumamente interesante el fondo teórico de la crítica al provincianismo o localismo que presenta la erudición de MENENDEZ Y PELAYO en *Las horas solitarias*. o.c. pgs. 303-307.

140. Cfr. BAROJA, P.: *Final del S.XIX y principios del XX*. o.c. Tercera parte V, pgs. 693 y ss.

141. Cfr. LOPEZ MARRON.: *Perspectiva y estructura en Baroja*. Ed. Porrúa Turanzas. Madrid 1.985. Constituye el cap. I de esta obra un excelente estudio del historicismo de la obra barojiana.

142. Un ejemplo expresivo de ello es la figura de JUAN. En él la congruencia de la acción con el tono vital, es síntoma de moralidad, así se destaca en toda la tercera parte de *Aurora roja*, especialmente en el momento de su muerte. (o.c. pg. 320).

143. Cfr. BAROJA, P.: *Las horas solitarias*. o.c. (Los agotes). Libro tercero, XIII. pgs. 314 y ss.

Cfr. IBID.: *Pequeños ensayos*. (Las desigualdades étnicas). O.C. Tomo V. pgs. 996 y ss.

Cfr. IBID.: *César o nada*. (¡César, César!) o.c. pg. 748.

La dignidad moral de César reside en la acción, también en pgs. 592 y 596 (plan filosófico). Compárese el vitalismo antiespiritualista de estos textos con lo que expresa L. CENCILLO en "con el espíritu advienen las distancias":

- Cfr. CENCILLO, L.: *Experiencia profunda del ser*. Ed. Gredos. Madrid 1.969.
144. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. o.c. Prólogo a la primera ed. pgs. 9-13. Libro I, pgf. 16. pg. 90.
- Cfr. FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*. o.c. Voz: SABER. pg. 2.907.
145. Cfr. SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. o.c. Libro IV, pgf. 63, pg. 164. Pgf. 54, pgs. 98 y ss. especialmente las pgs. 99-104.
146. Cfr. IBID.: *El mundo como voluntad y representación*. o.c. Libro IV, pgf. 54. pgs. 105-108.
147. Cfr. IBID.: *El mundo como voluntad y representación*. o.c. Libro IV, pgf. 58. pgs. 136 y ss.
148. Cfr. ADORNO, T.W.: *Dialéctica negativa*. Ed. Taurus. Madrid 1.975. pg. 377.
- Cfr. BAROJA, P.: *El mundo es así*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.975. pgs. 188-190 y 212-213. En el cap. XXI de la Tercera parte ("todo es igual") o en caps. anteriores (XV de la primera parte, "Aristocracia y pueblo"), plantea el nihilismo como una transgresión de la realidad amarga y con una cierta negatividad de todo discurso teórico: Se trata de una posición

desasosegada y escéptica a la vez, ante lo inevitable de lo absurdo que se puede constatar en la lucha por la vida. Cualquier ideología es insuficiente para explicar esta última; El realismo literario que sustituye al discurso ideológico deriva en nihilismo; Cuesta sin embargo aceptar la nada, a pesar de que parece inevitable, cuesta tanto aceptarla que por eso... parece que sí, que hay esperanza... pero tan sólo lo parece.

149. Cfr. GONZALEZ LOPEZ, E.: El arte narrativo de Baroja, las trilogías. Ed. Las Américas. Nuev York 1.972.

Cfr. CUETO PEREZ, M.: Aspectos sistemáticos de la narrativa de Pío Baroja. o.c. pg. 206.

150. Cfr. PICLIN, M.: Schopenhauer. o.c. pgs. 57 y ss.

Cfr. ELIZALDE, I.: Personajes y temas barojianos. o.c. pgs. 15 y ss., 36-38, y 45.

151. Cfr. LUKACS, G.: Die Theorie des Romans. Eine Geschichtsphilosophie des Versuchs über die Formen der grossen Epic. Ed. Luchterhauch. Berlin-Spandau 1.963.

152. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Primera parte XIII, XIV, XV. pgs. 992-994.

En torno al sentido del mundo o el valor de la vida, Baroja ha ido construyendo una experiencia literaria compleja ya desde sus primeras producciones. La temprana aparición de Schopenhauer en su obra intensifica el vitalismo de esa experiencia. Novelas importantes como La casa de Aizgorri, El mayorazgo de Labraz, Aurora Roja o El árbol de la

ciencia son particularmente representativas de ello. Así deben señalarse las siguientes dimensiones, particularmente románticas del sentido del mundo y del valor de la vida:

- Reflejan situaciones personales, como por ejemplo sus dificultades como médico, el rechazo editorial a sus primeras obras, las incertidumbres sobre el modo de ganarse la vida que resolverá finalmente con la dedicación a la novela (El arte es un mullido lecho para los que nos sentimos vagos de profesión), sus fracasos amorosos, etc... Las tramas argumentales de su obra recogen con frecuencia elementos autobiográficos, de tal modo que la praxis novelística acaba dando sentido a la vida personal.
- Expresan la vivencia ideológica y moral de su autor, manifestando constantemente valoraciones de este tipo. Así critica la mezquindad de sectores del mundo tradicional de su infancia en Tierra vasca o manifiesta un escepticismo moral agudo en La lucha por la vida o defiende posiciones nihilistas en El árbol de la ciencia. En estos casos y en otros la praxis novelística otorga sentido y valor a su reflexión teórica.
- Manifiestan una preocupación política y social. Esta es inseparable de la vivencia ideológica y moral anterior y se encarna en personajes de gran veracidad más que en un debate ideológico puro. Así aparecen en su obra la grandeza y la miseria de los

movimientos obreros (Socialismo y Anarquismo, siendo mejor valorado y justificado éste último). La praxis novelística constituirá un modo de dar sentido a la preocupación y experiencia políticas.

153. Cfr. BAROJA, P.: *Vitrina pintoresca* ("La literatura culpable"). O.C. Tomo V. pgs. 781-785.

("La literatura y la historia") pgs. 1.100-1.101.

154. Cfr. IBID.: *El tablado de Arlequín* ("Confidencias de un hombre de pluma"). o.c. pgs. 68 y ss. ("La novela"). pgs. 52-53.

155. Cfr. ELIZALDE, I.: *Personajes y temas barojianos*. o.c. pg. 26.

Cfr. SHERMAN EOFF, H.: *El pensamiento moderno y la novela española*. o.c. pg. 169.

Cfr. IBID.: *The modern spanish novel*. New York University Press. 1.961.

Cfr. QUIÑONERO J.P.: *Baroja, surrealismo, terror y transgresión*. Ed. Josefina Bentacour. Madrid 1.974.

Cfr. SHAW, D.L.: *THE CONCEPT OF "ATARAXIA" IN THE LATER NOVELS OF BAROJA*. *Bulletin of hispanic studies* XXXIV. New York 1.957. pgs. 29-36.

Cfr. IBID.: *A REPLY TO THE "DESHUMANIZATION". BAROJA TO THE ART OF THE NOVEL*. *Hispanic Review* XXV. 1.957. pgs. 105-111.

Cfr. IBID.: *TWO NOVELS OF BAROJA. AN ILLUSTRATION OF HIS TECHNIQUE*. *Bulletin of hispanic studies* XL. 1.963. pgs. 151-159.

156. Cfr. BAROJA, P.: *El valor de la crítica*. (Artículos).

-
- O.C. Tomo V. pgs. 1.297 y ss.
- Cfr. IBID.: Las desigualdades étnicas (Pequeños ensayos).
O.C. Tomo V. pgs. 996-999.
- Cfr. IBID.: El tablado de Arlequín. o.c. pgs. 74-75.
157. Cfr. BAROJA, P.: Vitrina pintoresca. o.c. Prólogo pg. 715. "Verdugos y ajusticiados" pgs. 722 y ss.
- Cfr. IBID.: BAROJA, P.: El tablado de Arlequín. o.c. Prólogo. pg. 11.
- Cfr. IBID.: Juventud. Egoatría. o.c. pgs. 156-157.
158. Cfr. BAROJA, P.: Finales del Siglo XIX y principios del XX. o.c. Séptima parte, XIV. pg. 801.
- Cfr. IBID.: Los últimos románticos. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.973. En las pgs. 18 y ss. encontramos un ejemplo de tiempo recreado; Comienza la novela con la vejez de BLANCA y PILAR y se desarrolla en la juventud de ambos personajes .
159. Cfr. BAROJA, P.: Rapsodias. ("Patriotismo"). O.C. Tomo V. pgs. 894-896.
160. Cfr. SHERMAN EOFF, H.: El pensamiento moderno y la novela española. o.c. pgs. 184-185.
- Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Quinta parte, X. pg. 1.058.
161. Cfr. LOPEZ MARRON, J.M.: Perspectivismo y estructura en Baroja. o.c. pgs. 65 y ss.
- Cfr. BAROJA, P.: Divagaciones apasionadas. ("Crítica y verdad"). O.C. Tomo V. pg. 520.
162. Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Octava parte, II. pg. 999.
-

-
- Cfr. IBID.: Rapsodias ("La oscuridad del mundo"). o.c. pgs. 931-935.
163. Cfr. IBID.: Vitrina pintoresca. o.c. pg. 851.
- Cfr. IBID.: Artículos ("El monoteísmo"). O.C. Tomo V. pgs. 1.143 y ss. ("El comunismo implacable") pgs. 1.128 y ss.
- Cfr. IBID.: Rapsodias ("El providencialismo"). O.C. Tomo V. pg. 900. ("Nuestro liberalismo"). pg. 896.
- Cfr. IBID.: Intermedios ("El comunismo a la moda"). O.C. Tomo V. pgs. 689 y ss.
- Cfr. IBID.: Los últimos románticos. o.c. pgs. 122-133.
- Cfr. IBID.: El cura de Monleón. o.c. pgs. 45 y ss.
- Cfr. IBID.: Los visionarios. o.c. pgs. 124 y ss.
- Cfr. ELIZALDE, I.: Personajes y temas barojianos. o.c. pgs. 31-32.
- Cfr. IBARRA, F.: LO RELIGIOSO EN BAROJA. REHA. VIII. 1.974.
- Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: Baroja cristiano. O.C. Tomo IX, pg. 499.
164. Cfr. PICLIN, M.: Schopenhauer. o.c. pgs. 79 y ss.
- Cfr. RABADE, A.I.: Schopenhauer. Ed. Península. Madrid 1.989. pgs. 5 y ss., Segunda parte, pgs. 111 y ss., Tercera parte, pgs. 181 y ss. y 290.
- Cfr. MACEIRAS FAFIAN, M.: Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión. Ed. Cincel. Madrid 1.985. pgs. 63 y ss.
165. Cfr. PICLIN, M.: Schopenhauer. o.c. pg. 195.
166. Cfr. BAROJA, P.: Galería de tipos de la época. o.c.
-

Primera parte, XV. pg. 816.

Es curioso advertir que AZORIN acaba su novela *La voluntad* (cuyo escenario es Yécora como en *Camino de perfección*) escribiendo a Baroja. Por el año 1.902 el tema de la voluntad preocupa particularmente a ambos autores (Cfr. *La voluntad*. Ed. Castalia. Madrid 1.969. Epílogo. pgs. 285 y ss.).

167. Cfr. BAROJA, P.: *Escritos de juventud*. o.c. pg. 250.

168. Cfr. IBID.: *El árbol de la ciencia*. o.c. pg. 325.

169. Es el caso de ANDRES e ITURRIOZ en *El árbol de la Ciencia* (o.c. Cuarta parte, pgs. 165 y ss.), o de CESAR en *César o nada* (o.c. Segunda parte, cap. XII. pgs. 723 y ss.).

170. Cfr. SOBEJANO, G.: *Nietzsche en España*. Ed. Gredos. Madrid 1.967. pgs. 348 y ss.

171. Cfr. BAROJA, P.: *El árbol de la ciencia*. o.c. pgs. 327-331.

Cfr. IBID.: *Final del S. XIX y principios del XX*. o.c. Séptima parte, XIV. pg. 801.

Constituye un magnífico estudio del diálogo barojiano la obra de CARMEN IGLESIAS: *El pensamiento de Pío Baroja* (Ed. Antigua librería Robredo. México 1.963. Cfr. pg. 21).

172. Cfr. BORDONADA, A.E.: *Historia de la Literatura española*. Vol. IV. o.c. pgs. 124-125.

173. Las aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, constituyen una experiencia heteróclita de la vida, su protagonista peregrina de

un sitio a otro, elige empresas, desiste de ellas, participa en situaciones, conspira, sirve, manda, etc... pretendiendo **querer**, perpetuar la voluntad pura de vivir que para él constituye su infancia.

Cfr. BAROJA, P.: *El árbol de la ciencia*. Segunda parte, Cap. IX. pgs. 128 y ss.

174. Cfr. IBID.: *El árbol de la ciencia*. o.c. pg. 134.

175. Cfr. IBID.: *Vitrina pintoresca*. o.c. Prólogo. pgs. 715-718.

Cfr. IBID.: *La leyenda de Jaun de Alzate*. O.C. Tomo VI. Introducción del autor a la Cuarta parte, Prólogo del autor y III de la Quinta parte, Epílogo. pgs. 1.141, 1.162, 1.165 y ss. y 1.172.

Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: *El pensamiento de Nietzsche*. Ed. Cincel. Madrid 1.986. pgs. 75 y 117-118.

176. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: *Sobre el arte en Baroja*. O.C. Tomo II. o.c. pg. 95.

177. Cfr. BAROJA, P.: *El escritor según él y según los críticos*. o.c. Primera parte, XVIII, pg. 430.

178. Cfr. IBID.: *La mala hierba*. o.c. Primer parte VI. pgs. 98 y ss.

179. Cfr. IBID.: *El tablado de Arlequín* ("El éxito de Nietzsche"). o.c. pgs. 18-19. En este texto la voluntad de poder nietzscheana aparece como alternativa o replanteamiento de los esquemas filosóficos schopenhauerianos.

Cfr. IBID.: *Camino de perfección*. O.C. Tomo VI. Caps. XLIX y ss. Observamos en ellos como algunos de los

tipos levantinos (parientes valencianos) que acogen a FERNANDO OSSORIO, poseen un aire schopenhaueriano del que se apartará en el cap. final el protagonista.

180. Tal es el sentido del apretón de manos con que concluyen su paseo pesimista CESAR y SUSANA:
Cfr. BAROJA, P.: César o nada. o.c. Primera parte, XXII. ("Desolación"). pg. 671.
Cfr. IBID.: Camino de perfección. o.c. Cap. LIX y LX. pgs. 127-131.
Cfr. BAROJA, P.: Intermedios ("Siluetas de místicos"). O.C. Tomo V, pgs. 659-661.
181. Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Quinta parte. cap. VII y VIII. pgs. 237 y ss.
Cfr. IBID.: Rapsodias. ("El tema sexual en la literatura"). o.c. pgs. 925 y ss.
Cfr. IBID.: Las mascaradas sangrientas. o.c. pgs. 96-97.
Cfr. IBID.: Los visionarios. o.c. Libro séptimo.
Cfr. IBID.: Mala hierba. o.c. Primera parte, VI. pgs. 96 y ss.
Cfr. IBID.: Vitrina pintoresca. o.c. pgs. 77 y ss. y 778. Véase el caso de KARL (El hornero alemán) en La busca. Cfr. Tercera parte I. pgs. 185 y ss.
Cfr. IBID.: La sensualidad pervertida. Segunda parte, VI. pgs. 870-871. En general los caracteres de gran parte de los personajes de esta obra encarnan esta peculiaridad del factor voluntad.
182. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. Cuarta parte

-
- VI. pg. 1.045.
183. Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. Primera parte II, pg. 1.000 y IX, pg. 1.008.
- Cfr. IBID.: El amor, el dandismo y la intriga. O.C. Tomo IV, pgs. 14-16.
184. Cfr. IBID.: Rapsodias ("Arios y semitas"). o.c. pg. 946.
- Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. Prólogo XI. pg. 975.
185. Tal sensación obtiene el lector al leer la despedida de Memorias de un hombre de acción. Cfr. O.C. Tomo IV. pgs. 1.170 y Primera parte II, pgs. 13 y ss.
186. Cfr. BORDONADA, A.E. : Historia de la Literatura Española. Tomo IV. o.c. pg. 123.
187. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: Sobre el arte en Baroja. O.C. Tomo II. o.c. pg. 98.
188. Cfr. SHERMAN EOFF, H.: El pensamiento moderno y la novela española. o.c. pg. 1170.
189. Cfr. LONGARES, M.: Pío Baroja, escritos de juventud. o.c. Estudio preliminar. pgs. 17 y ss.
190. Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Cuarta parte, IV. pg. 488.
191. No existe en esta obra un distanciamiento radical de Schopenhauer como parece dar a entender M.L. BRETZ, cosa que sí se puede observar en otros momentos de la obra barojiana. Lo que se advierte en Camina de perfección, es un predominio de esquemas intelectuales schopenhauerianos que derivan finalmente, en los últimos capítulos de la obra hacia los planteamientos
-

nietzscheanos de afirmación de la vida como voluntad de poder. No existe ruptura alguna con Schopenhauer sino una evolución, en cierto modo natural, hacia Nietzsche; De hecho los planteamientos vitalistas del filósofo de Francfort seguirán vigentes en la pluma de Baroja. (Cfr. BREZ, M.L.: La evolución novelística de Baroja. pgs. 223 y ss.

Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Cuarta parte V. pg. 490.

192. Cfr. ALARCOS LLORACH, E.: Anatomía de la lucha por la vida. Ed. Castalia. Madrid 1.982. Los caracteres más nietzscheanos aparecen en Aurora Roja (o.c. pgs. 307-308, 320, 332, por ejemplo).

193. Un ejemplo de esto lo encontramos en Las tragedias grotescas dentro de la visión que se nos ofrece de la Comuna de París: El pesimismo y escepticismo históricos que destila la visión de los hechos y la crítica al socialismo son claramente schopenhauerianos (o.c. pgs. 55 y ss.). La descripción de la decadencia y su miseria moral (pgs. 192-193), así como la percepción final del eterno retorno de la vida (pg. 292) son nietzscheanos.

194. Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Cuarta parte, V. pg. 490.

195. Sobretudo en César o nada (Cfr. o.c. Prólogo, pg. 573). Sensualidad pervertida representa un cierto baluarte schopenhaueriano dentro del nietzschismo general de la trilogía (Cfr. o.c. Octava parte I,

pg. 984).

196. Especialmente en El laberinto de las sirenas valora nietzscheanamente paisajes, ciudades, culturas, etc... (Cfr. O.C. Tomo II, Segunda parte, Libro tercero y Tercera parte, Libro primero, III).
197. Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Cuarta parte, VI, VII, VIII. pgs. 491 y ss.

IV

HACIA UNA NUEVA ESTETICA DE LA VOLUNTAD:
LA EXIGENTE LLAMADA DE NIETZSCHE.

Por los detalles que el propio Baroja nos ofrece en artículos de prensa sobre Nietzsche, por lo que nos relata en *Camino de perfección* e incluso en sus memorias, sabemos que la apertura definitiva a la filosofía del autor de *Así hablaba Zaratustra*, se produce en el año 1.900. Gonzalo Sobejano ha estudiado bien el encuentro, relativamente temprano si tenemos en cuenta que las primeras referencias a Nietzsche que aparecen en España son de 1.893 en la Barcelona de Maragall y Rossignol. El momento preciso en que ello ocurre debió ser importante para el propio Baroja, pues todavía el veinticuatro de abril de 1.899 califica a la filosofía nietzscheana como *detritus* de la de Schopenhauer, mientras que en 1.901, en sendos artículos en *El Imparcial*, con fechas de 9 de septiembre y 7 de octubre, nos presenta el pensamiento de Nietzsche de modo distante pero ya, sin duda, elogioso. A partir de ese momento las referencias explícitas al filósofo alemán serán cada vez más abundantes y activas, de modo que el nivel de influencia en su obra irá creciendo entre 1.902 y 1.917 (1).

La persona que lleva a Baroja a modificar su apreciación de Nietzsche es un médico suizo, el Dr. Paul Schmitz. El propio Baroja nos relata el momento de su peculiar conversión al nietzschismo: Una conversación con el citado doctor en el Monasterio de El Pualar. Las circunstancias de tal conversación no tienen mucho que ver con la versión fantástica de la misma que, años después, divulgó E. Jiménez

Caballero, aunque sí la importancia que éste le quiso otorgar, ya que supuso la entrada definitiva de Nietzsche en la estética literaria española (2).

Lo que se pretende en este capítulo es profundizar en la importancia que semejante conversación tuvo en el fondo filosófico barojiano e integrarlo modestamente en la Filosofía española. Para ello no se va, tanto, a detallar textos, imágenes o tipos teóricos que denoten la presencia de Nietzsche, aunque sea preciso recurrir a ellos con frecuencia, cuanto estudiar la calidad y la cualidad de esa presencia; Es decir, examinar la dinámica de creatividad que el filósofo alemán desata en las páginas barojianas, los factores estéticos que, provenientes de la presencia de Schopenhauer, complementan el vitalismo de éstas. Por otro lado diversos estudios, entre ellos el citado de G. Sobejano, ilustran suficientemente muchas de las opiniones que aquí se van a exponer (3).

IV.1.

CARACTER GENERAL DE LA PRESENCIA DE NIETZSCHE EN BAROJA.

La impresión que nos produce la presencia de Nietzsche en nuestro novelista, es que el alemán ha penetrado profundamente en él desde el mismo momento en que Paul Schmitz le introduce, pero que tal profundidad, en virtud de la rémora schopenhaueriana que posee Baroja, no se quiere reconocer aún siendo irreversible. Ello producirá una reflexión crítica, una sedimentación que, a la postre, convertirá a la obra barojiana, tal vez, en la más nietzscheana de la literatura española. El criticismo, el escepticismo, la distancia, la polemicidad que caracterizan la obra del vasco se irán acercando, paulatinamente, a la nueva cultura que propuso Nietzsche, pero sin ápice de sometimiento. Es curioso anotar cómo en los artículos de 1.901 en *El Imparcial*, los primeros elogiosos que escribe Baroja sobre el alemán, destaque este texto:

No es indispensable ni es de desear siquiera que el que trate de mí, tome partido: Al contrario, es mejor que tenga la curiosidad, que se experimenta, por ejemplo, al contemplar un vegetal raro, unida a cierta resistencia crónica para mis ideas. Tal es la ac-

titud que me parece la más inteligente hacia mi persona (4).

Dentro de la obra barojiana se va a producir un debate con Nietzsche. En él reside la profundidad de la evolución filosófica del vasco y es un error de algunos autores que han menospreciado el bagage filosófico de Baroja, exigir la aceptación de un sistema o una doctrina en su peregrinación por el vitalismo (5). Debe por tanto revocarse también aquí el prejuicio antifilosófico barojiano que se ha mencionado en el capítulo anterior (pgs. 104-105), en particular la supuesta superficialidad que tiene Baroja en el conocimiento de Nietzsche, de la que se hace eco el ya conocido estudio de G. Sobejano. Es cierto que las primeras referencias del profesor de Basilea que tiene Baroja son genéricas, y por vía francesa, como ocurre al resto de los intelectuales españoles del momento; Pero Schmitz, en rigor el único introductor de Nietzsche en él, le proporciona fuentes más cualificadas, le traduce los textos del alemán y le aporta una versión de su filosofía muy fidedigna. Es preciso profundizar en el carácter cualitativo de la influencia nietzscheana en Baroja. No se le puede pedir al vasco un conocimiento cuantitativo extenso de la obra de Nietzsche, no sólo porque en esos años aún no se ha publicado toda, sino porque, una vez intuído su mensaje esencial, ni le interesa ni lo necesita. Todavía no se han producido las grandes manipulaciones de la obra del filósofo y por tanto los accesos de Nietzsche a ella, si bien no son excesivamente amplios, sí son en cambio sanos

y correctos. Cuando posteriormente se denigre en amplios círculos la obra nietzscheana, Baroja seguirá leyéndola, estará atento a sus ediciones y se manifestará públicamente como mentor y polemista impasible con ella (6). Nuestro novelista no está pendiente de los estudios específicos sobre el alemán, no es un exégeta de su obra ni se preocupa de exégesis ajenas particularmente, pero la calidad de sus fuentes le permiten un ejercicio literario próximo a lo que los actuales especialistas consideran más puro nietzschismo. Señalemos por ejemplo la riqueza de matices con los que se recogen en la obra barojiana, reflexiones sobre la fuerza, la nobleza, la naturaleza, la belleza, la vida, el conocimiento, la acción, la cultura, etc... De ellos se va a ocupar este estudio pormenorizadamente (7).

La mayor influencia nietzscheana en Baroja aparece en el tipo de acción que ejercen muchos de sus personajes. Más allá de la simple mimesis de las ideas del alemán o de su apología, la acción de César (César o nada), o Andrés Hurtado (El árbol de la ciencia) por citar dos ejemplos entre muchos, recrean la génesis estética y la vivencia del mensaje de Nietzsche. Algunos de estos personajes son portadores previos de planteamientos schopenhauerianos, por lo que se produce en ellos una praxis o factorización estética de carácter vitalista; Encontramos, así, factores estéticos de diálogo, de polémica, de crisis, en los que asentimientos, disentimientos, coherencias absolutas y contradicciones provocadoras aproximan al protagonista y al lector a la autenticidad de la vida

humana. Se puede realizar por tanto en las páginas barojianas una lectura filosófica viva, desmitificadora, hiperbórea, profundamente nietzscheana; Encontramos en ellas un Baroja que es camello, león y niño sucesivamente, un Zaratustra de la novela y no un simple repetidor de Nietzsche (8).

Alegar, desde esta perspectiva, escasez de erudición nietzscheana en Baroja puede ser legítimo para la crítica académica o la erudición literaria (aunque incluso esto está por ver), pero nunca lo será alegar superficialidad. No es la erudición per se un valor nietzscheano, sí lo son en cambio la fuerza expresiva, la creatividad, la originalidad de lo auténtico, la búsqueda incesante... Baroja no será un profesor, un philistin especialista, sino un escritor atento a no perder la excitabilidad del sentido filosófico en su raíz misma; Pretende ser un creador, un transmisor de serenidad filosófica, no un doctrinario o un diletante. De este modo es como debemos entender su adscripción al pensamiento de Nietzsche sin renunciar al de Schopenhauer, sin renunciar a él mismo, a su pasado intelectual; Baroja puede afirmar con palabras del filósofo alemán:

... Me han sido mostrados con demasiada claridad los verdaderos y esenciales problemas de la vida y de la inteligencia por el gran mistagogo Schopenhauer para que pueda tener una apostasía ignominiosa de mis propias ideas. Penetrar en mi ciencia con espíritu nuevo; inculcar a sus oyentes la gravedad schopenhauer-

iana que caracterizaba a aquel hombre sublime, esos son mis deseos y esperanzas. Quisiera ser algo más que un maestro de buenos filólogos (9).

Hecha esta introducción y en consecuencia con ella, parece claro que nos interesa estudiar la presencia nietzscheana en la obra de Pío Baroja, como culminación de la evolución filosófica que éste sufre: El Regeneracionismo y el Anarquismo iniciales de nuestro novelista entrarán en crisis y madurarán en la medida en que la reflexión de Nietzsche sobre el nihilismo aparezca en sus obras; Se supera en ellas a Schopenhauer y aparece la voluntad de poder, como lucha constante entre elementos distintos y potentes de su experiencia vital; Se recogen aquí, por su especial significación de la voluntad de poder que ejerce Baroja, los siguientes: Lo fuerte y lo noble, el conocimiento y la vida, lo bello y lo natural, lo individual y lo colectivo, el héroe y el superhombre. Algo influye esta experiencia filosófica barojiana en la maduración de instrumentos novelísticos y literarios propios, tales como las contraposiciones teóricas en la narración, la construcción de secuencias, las combinaciones del ritmo narrativo y sobretodo las caracterizaciones tipológicas. Sin embargo esta evolución en la concepción de la novela o el estilo, es menor que la estrictamente filosófica, permaneciendo invariable en lo substancial, como han reconocido la mayoría de los críticos literarios.

IV.2.

CULMINACION DE UNA EVOLUCION FILOSOFICA.

Quienes han estudiado el modo en que evoluciona la obra de Baroja, se han enfrentado siempre a una evidencia sumamente compleja (10). La ya citada obra de G. Sobejano vuelve a ser un testimonio útil:

Como escritor sincero, Baroja abunda en contradicciones. Estas afectan naturalmente a su actitud respecto a las ideas de Nietzsche. Pero, teniendo en cuenta la línea evolutiva que en él se va cumpliendo a través de los años, es preciso reconocer que sus oscilaciones no se deben sólo al predominio arbitrario de una u otra de sus cualidades y disposiciones, sino al efecto que en él producen las circunstancias temporales. Sumido en el nihilismo finisecular despierta de él para desplegar una campaña voluntarista, anarco-individualista y antidemocrática - de neto cuño nietzscheano - durante los años en que España parece incorporarse a la Europa democrática con más decisión... y luego en la serenidad de la vejez, tras doble sacudida bélica, comienza a abandonar al Nietzsche de los malentendidos y

a apurar el entendimiento de un autor que siempre frecuentó y admiró. Comprobar estas evoluciones no es negar sinceridad a Pío Baroja, antes bien, puntualizar el curso de sus reacciones, sinceras sí, pero condicionadas (11).

Este texto muestra la complejidad de la evolución filosófica barojiana en su propia explicación. Por un lado nos da la impresión de que tal evolución actúa provocando en Baroja reacciones, impulsos no controlados, en los que aparecen llenas de contradicciones las ideas de Nietzsche que son, de este modo, mal comprendidas.

Por otro lado se nos presenta una evolución vertebrada en torno a las circunstancias temporales. Estas producen reacciones sinceras que, a su vez, inducen a Baroja a determinadas lecturas de Nietzsche plenas de espontaneidad y sinceridad, aunque frecuentemente contradictorias.

No parece ser éste el carácter de la evolución filosófica del autor vasco, ni debe atribuirse a la obra de Nietzsche una presencia tan pobre en ella. La opinión de G. Sobejano, tan clarividente y documentada casi siempre, interpreta en este particular los hechos de modo inadecuado, minusvalorando en ellos tres cosas importantes: La apreciación y juicios filosóficos de Baroja (puesta de manifiesto sobretudo en su reflexión sobre el Anarquismo), la importancia fundamental que la praxis tiene en la obra de Nietzsche y en

la de Baroja, y por último la distinción que, al menos como elemento de análisis, se debe tener en cuenta entre la evolución filosófica de Pío Baroja y el orden cronológico de sus obras entre 1.900 y 1.917.

Estas tres cuestiones deben ser estudiadas con detenimiento pues constituyen las claves que pueden abrir las puertas de una correcta interpretación del proceso intelectual barojiano, en el que la primigenia influencia de Schopenhauer queda decantada.

IV.2.1. LA CRITICA FILOSOFICA BAROJIANA AL ANARQUISMO.

Ya se ha planteado en este estudio que Baroja no es un autor ayuno de sustento filosófico hasta que encuentra a Nietzsche. El substrato schopenhaueriano es tan importante que caracteriza indeleblemente su obra. No se enfrenta pues el novelista vasco a la filosofía del profesor de Basilea ex novo, con inocencia intelectual o fe de neófito. Fruto de la cultura filosófica previa y sin duda como decantación de la misma, existe en muchos personajes barojianos un discurso anarquista; Dostoyevsky, Gorki, Ibsen, Schopenhauer... todo ello va a decantarse en un voluntarismo juvenil y ciego que se sitúa con facilidad en el pesimismo y que va a imprimir a dicho anarquismo un sesgo propio lleno de referencias escépticas. Así lo podemos advertir por ejemplo en un famoso diálogo de Roberto Hastings y Manuel en *Aurora Roja* (12).

Sin embargo y en relación con el asunto que nos ocupa en este apartado del estudio, debe tenerse en cuenta que el anarquismo de Baroja no es de origen nietzscheano, mientras que sí lo será su salida de él. Por el contrario se ve inmerso en posiciones ácratas como consecuencia del voluntarismo ciego que le inspira la obra de Schopenhauer. El nihilismo subsiguiente, intelectualmente lúcido y pesimista, es un acompañamiento natural de sus posiciones anarquistas. Nietzsche vendrá a cualificar el voluntarismo schopenhaueriano y con ello a procurar una salida al anarquismo sin horizontes que contempla Baroja en sus primeras obras, por ejemplo en bastantes momentos de *Vidas sombrías*, *Mala hierba*, *La busca* o *Aurora Roja* (13). Desde el principio acepta el novelista español las posiciones anarquistas como un mal menor que le deja insatisfecho; Así el ciclo *La lucha por la vida*, no es como se ha llegado a creer una apología del anarquismo, sino el intento, inconsciente al principio y consciente al final, de salir de él. Los dos personajes centrales de *Aurora Roja*, Juan y Manuel, viven en la escena anarquista pero deben salir de ella mediante el sentimiento estético y mediante la acción:

... Ahora sí, hay un medio de influir en la humanidad, y es influir en uno mismo, modificarse a sí mismo, crear se de nuevo. Para eso no se necesitan bombas, ni dinamita, ni pólvoras, ni decretos, ni nada. ¿Quieres destruir lo todo? Destruyelo dentro de tí mismo. La sociedad no existe. Obedeces la ley al pie de la letra y te burlas de ella ¿Quieres más nihilismo? El derecho de uno llega has

ta donde llega la fuerza de su brazo. Después de esta po-
da, vives entre los hombres sin meterte con nadie (14).

.....

No. Eso de pesimismo y optimismo no son más que fórmulas vacias, absolutamente artificiales ¿Qué dolor está mez-
clado en nuestra vida en mayor cantidad que el placer o al contrario? Eso no lo puede calcular nadie, ni importa tampoco el calcularlo. ¡ Créeme! En el fondo no hay más que un remedio. Y un remedio individual: La acción. Todos los animales, y el hombre no es más que uno de ellos, se encuentran en un estado permanente de lucha; El alimento tuyo, tu mujer, tu gloria, tú se lo disputas a los demás; Ellos te lo disputan a tí. Ya que nuestra ley es la lucha, aceptémosla, pero no con tristeza, con alegría. La acción es todo, la vida, el placer. Convertir la vida estática en dinámica; este es el problema. La lucha siempre, hasta el último momento, ¿porqué? Por cualquier cosa (15).

El debate o contraposición entre Juan y Manuel en *Aurora Roja*, convenientemente aderezado por Roberto Hastings, no es el de un anarquismo alternativo a la secular abulia de España (debate regeneracionista), sino más bien el de la anárquica voluntad de vivir, predeterminada, frente a la libre voluntad de poder, elegida, (debate vitalista); El anarquismo de Juan o el de Roberto, aunque distintos, se subliman y

elevan sobre el de otros justamente por su carácter vitalista-nietzscheano:

La anarquía para todos no es nada. Para uno sí, es la libertad... El montón, la masa, nunca será nada. Cuando haya una oligarquía de hombres selectos en que cada uno sea una conciencia, entre ellos, la libre elección, la simpatía, lo regirán todo. La ley quedará para la canalla que no se haya emancipado (16).

Para entender mejor esta situación incluyamos el anarquismo barojiano en un proceso que ha comenzado con su distanciamiento del regeneracionismo krausista. Si bien ha participado en algún momento de la creencia de que las ciencias, las leyes, el propio estado, deben revitalizarse, abandona cualquier optimismo ingenuo sobre la facilidad de esta tarea a partir de 1.898 (ver II.1.2. pgs. 105 y ss. de este estudio). Sólo en momentos aislados de su obra aparecerá un sutil optimismo, como bien sugiere Sobejano; Un ejemplo de ello es la participación de Baroja en el agresivo grupo de jóvenes escritores denominado Los tres (Maeztu, Azorín y Baroja) o sus escarceos y contactos con el mundo político (Lerroux), acaecidos ambos hechos en torno al entusiasmo coyuntural de sus primeros éxitos literarios (17).

La influencia de Schopenhauer es, sin embargo, intensa y educa a nuestro autor en un pesimismo escéptico perdurable por encima de los fracasos literarios y de los

éxitos posteriores a 1.901. Las razones filosóficas más que cualquier circunstancia de carácter personal, van a crear personajes pesimistas, pues lo que ha hecho Schopenhauer con Baroja ha sido someterle a crítica cualquier racionalismo ingenuo, cualquier optimismo social o político, dejándole tan sólo con la justificación darwinista de la lucha por la vida en la que, únicamente, las actitudes anarquistas ofrecen posibilidad de autojustificación moral:

Si todo es violencia, todo es crueldad en la vida
¿y qué hacer?. No se puede abstenerse de vivir, no
se puede parar, hay que seguir marchando hasta el
final (18).

Lo que Nietzsche proporcionará a Baroja es la culminación de un debate intelectual en torno al Anarquismo, que se encuentra ya en la sociedad además de en el pensamiento; La afirmación de G. Sobejano: ... sumido en el nihilismo finisecular despierta de él para desplegar una campaña voluntarista, anarco individualista y antidemocrática - de cuño nietzscheano... debe ser, en consecuencia, revisada. Baroja no despierta del nihilismo finisecular para desplegar una campaña voluntarista, sino que es el voluntarismo schopenhaueriano lo que influye sobre sus vivencias y le sume en el nihilismo finisecular y en el anarquismo. Este último constituye un consuelo vitalista, un misticismo insuficiente y absurdo de la acción. Sólo para quien es capaz de vivirlo de otro modo, como superación moral, proporcionará horizontes

humanistas o alternativas morales válidas... Pero no es éste el caso de la mayoría de los anarquistas. La impronta nietzscheana es individualista y antidemocrática dentro del marco histórico del S. XIX y en tanto que es deudora de Schopenhauer, cuyo pensamiento antes que el de Nietzsche, ya era individualista y antidemocrático; La verdadera novedad que aporta Nietzsche a la obra barojiana con relación al anarquismo, no es tanto el debate sobre la democracia o la justicia social, cuanto el apartar a nuestro novelista de tópicos y dogmas doctrinarios.

Aflora la influencia de Nietzsche en Baroja de modo perceptible en una serie de peculiaridades de la acción de los protagonistas de sus obras, poco estudiadas aún. Consideremos por ejemplo la creciente tendencia que muestra en ellos a superar la contemplación en la acción estética (Las aventuras de Shanti Andía, Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, César o nada, etc...) (19); Considérese asimismo la significativa elección de ancestros que él y sus personajes realizan constantemente (El mundo es así, El caballero de Erlaiz, Las mascaradas sangrientas) y en la que se depuran tanto los viejos hidalgos, como el populismo democrático, como la nueva aristocracia del dinero (20). Considérese también en este particular el profundo sentido de la tierra frente al patriotismo huero o el particularismo provinciano (Tierra vasca, Memorias de un hombre de acción, El mar) (21). Considérese por último, la búsqueda incesante de una nueva cultura frente a los estereotipos de la propaganda

(La raza) (22).

Conforme vayan apareciendo en la obra barojiana elementos como éstos, se irán exponiendo con independencia creciente, con la seguridad de inspirarse en una cierta superioridad filosófica, las posiciones teóricas de nuestro novelista. Se ejerce con ello el prototipo nietzscheano de la voluntad de poder. Ilustra bien todo esto la dificultad que existe de encuadrar a Baroja en una adscripción política precisa, de la que él huye; Y es que, como Nietzsche, el novelista vasco sobrepasa los valores sociales en uso y los utiliza arbitrariamente en función de la experiencia estética que quiere otorgar a su obra. Así, por ejemplo, podrá vincularla profundísimamente al País Vasco y denunciar a la vez el reaccionarismo inherente a muchos postulados del bizcaitarrismo o del carlismo; Podrá viviseccionar ferozmente la sociedad madrileña y a la vez ser uno de sus más conspicuos representantes en su tiempo; Podrá acercarse y al mismo tiempo distanciarse de París, podrá ser a un tiempo español y universal, médico y literato, panadero y cronista, viajero y filósofo (23).

IV.2.2. LA PRAXIS ESTETICA EN NIETZSCHE Y EN BAROJA.

El texto de G. Sobejano al que venimos refiriéndonos califica a Baroja como autor sincero y por ello abundante en contradicciones, incluso en su comprensión de Nietzsche.

Asimismo se afirma que el último Baroja es el que asume más depuradamente la filosofía del alemán. Nuevamente deben revisarse las opiniones expuestas, pues nada más resbaladizo en el estudio de las obras de Baroja y de Nietzsche que el tratamiento de sus contradicciones.

Obsérvese que, si bien relacionar las contradicciones de Baroja consigo mismo, con su sinceridad, sí tiene sentido, relacionarlas con una deficiente presencia de Nietzsche en su obra, no lo tiene. La aceptación del autor del Zarathustra por Baroja es fundamentalmente vitalista, se produce en un momento determinado y va creciendo progresivamente. En este proceso de paulatina absorción nietzscheana, aparecen contradicciones más aparentes que reales, más circunstanciales que esenciales. Si, como ya se ha visto, Nietzsche empieza siendo para Baroja un detritus de la filosofía de Schopenhauer y acaba como ejemplo de altura moral, no debe extrañarnos la variedad de pasos y matices que caben entre ambos extremos. Lo que observamos como contradictorio forma parte de la actitud nietzscheana con la que Nietzsche es asumido por Baroja. Ya se ha apuntado que nuestro novelista dialoga, debate con el filósofo alemán a lo largo de sus novelas, en unas con más intensidad que en otras. G. Sobejano recoge e ilustra bien los elementos particulares de tal debate, pero no discierne con total claridad su sentido. Baroja, incluso al final de su producción literaria, sigue discrepando de Nietzsche (lo llega a calificar de "loco"), sin apartarse un ápice de su admiración por él y es que, por

encima de todas las vicisitudes de su evolución-debate intelectual, mantiene unas bases vitalistas comunes con Nietzsche, un esquema fundamental de vínculos que otorgan a la obra del español su inequívoco sello nietzscheano (24). Tales bases coinciden con los tres elementos fundamentales que, según L.JIMENEZ MORENO, constituyen la axiología nietzscheana (25):

- El sí a la vida.
- El predominio antropológico de las valoraciones sobre los valores.
- La primacía de las valoraciones estéticas.

Los caracteres nietzscheanos de la obra barojiana que antes se han citado (acción estética, elección de ancestros, sentido de la tierra y búsqueda de una nueva cultura), aparecen siempre en el contexto de estos tres ejes.

IV.2.2.1. El sí a la vida.

Este elemento evoluciona desde sus primeras manifestaciones fisicistas y schopenhauerianas (ver III.1.1. y III.5.2.1.de este estudio) hasta las más románticas y proteicas, cercanas al superhombre, de César o nada o El cabo de las tormentas. El sí a la vida barojiano se caracteriza por la constante apología y ejercicio de la creatividad, la iniciativa, el arrojo y la valentía, la aventura, el riesgo, la

acción, la búsqueda del paisaje natural y humano, la autenticidad del folclore puro y las tradiciones, la ternura, la afectividad y los sentimientos en general...

¡ Qué diferencia de los tipos clásicos de hace cien años, que buscaban la salvación de cualquier manera! - exclamaba Acha - Mina en 1.830, solo, perseguido por perros, enfermo y con las viejas heridas sangrando, tuvo energía para escaparse. Don Diego de León, jefe de la aventura romántica de la escalera de Palacio, huye como puede; él no se salva, pero muchos de sus compañeros, disfrazados, logran escapar. - Parece que hemos perdido el instinto vital... (26).

IV. 2.2.2. El predominio antropológico de las valoraciones sobre los valores.

Tal predominio es consecuente con el escepticismo de su primera formación schopenhasueriana y constituye un modo de quebrar inconscientemente el pesimismo nihilista inherente a ella. Es una característica del sujeto estético de muchas de sus obras, sea éste un héroe, el protagonista o el propio novelista. La valoración ejercida constantemente por encima de cualquier valor estereotipado, constituye una nueva moral de la acción y de la praxis, frente al arquetipo tradicional ontologista del lenguaje o de la especulación teórica. El sujeto estético funciona como tal y se constituye valorando la

realidad por encima del objeto, por encima de la estricta razón que en sucesión inevitable (Kant, Schopenhauer) conduce al nihilismo y al pesimismo. Justamente por esto, por el predominio de la acción humana sobre la ontologización lingüística, nace en Nietzsche y en su seguidor Baroja, un antropologismo moral nuevo, a veces escandaloso, desenmascaramiento de las más graves contradicciones de la cultura europea, esa que, aún proclamando al hombre como centro de su proceder, lo ha agredido en numerosas ocasiones virulentamente y lo ha sumido en la más profunda alienación (27). Frente a la moral de los valores, la de las valoraciones conlleva una dialéctica estética que, en Baroja, supera el bien y el mal preestablecido y aflora más en los diálogos que en los juicios. Tal moral se encarna en arquetipos propios, los personajes, que constituyen el mundo, valorando la acción humana, incluida la propia, ejerciendo la voluntad de poder (voluntad potente):

- ¿No será el héroe una idea literaria?
- Yo creo que no, que es una realidad de la vida. Es un hombre valiente, arrojado, fanático, que puede ser rudo, pero culto, por ejemplo en España, El Empecinado y puede ser sabio y fino, como nuestro paisano Churruca. En el héroe la parte que da la naturaleza es esencial.

.....

Al servicio de la voluntad potente, del querer con energía, están subordinadas las facultades del espíritu.

-
- ¿Así que el héroe es un fanático?
 - Yo así lo creo...
 - ¿Entonces para usted el héroe es casi un ser inferior?
 - dijo Anita.
 - No.
 - Sí porque no tiene criterio.
 - Pero compensa la falta de criterio con impulsos quizás más raros; por ejemplo con la intuición (28).

La preferencia por las valoraciones frente a los valores la muestra también Baroja en el tratamiento que realiza de los modelos y teorías políticas. En este particular hay más estimación en él por la energía desplegada en nuestro país durante los siglos XIX y XX, por la acción inherente a la misma, que por los sistemas políticos, vigentes o no, en los que se hayan polarizado éstas; Tales sistemas son valorados como excusas de la acción (29). Consecuentemente situaciones contrarias en su linealidad racional, pueden ser valoradas del mismo modo, en función del carácter de la acción que vertebran o de los personajes que las propicien. Se construye así, un juicio moral de la Historia y de la sociedad a partir de la acción (valor-acción) que ha constituido ambas y no a partir de los ideales teóricos (valores) que se han proclamado en ellas:

Esta afición a la crónica quizá dependa de una gran curiosidad por los hechos y una cierta indiferencia por las palabras... (30).

Resulta especialmente valioso como ejemplo de cuanto se acaba de exponer, el prólogo de la novela *Las mascaradas sangrientas*, perteneciente a la serie *Memorias de un hombre de acción*; Todo él está impregnado de un nietzschismo literario profundo y hermoso (31).

Para acabar señálese que el predominio de las valoraciones sobre los valores se manifiesta, en general, en la obra barojiana por el constante juego dialéctico de contradicciones (de personajes, de opiniones, de situaciones, de alternativas vitales...). La solución a tal juego dialéctico nunca es definitiva y está abierta a la negatividad de la razón y del arte. Se manifiesta también, como se ha señalado, por el escepticismo político y social, por la superación de los estereotipos al uso, por ir más allá de lo bueno y lo malo que marca la ley.

IV.2.2.3. La primacía de las valoraciones estéticas.

Existe en la obra barojiana una búsqueda de arquetipos vitales; Por tanto su estética es subjetivista (tales arquetipos lo encarnan fundamentalmente sujetos individuales). Debemos entender este subjetivismo según la concepción que de él tiene la estética kantiana: Una concepción que adecúa la forma del objeto estético a la acción del sujeto, aunque no necesariamente de un sujeto individual. Se trata de una estética que en el caso de Baroja, no se rige por un catálogo

de valores abstractos o una subordinación a la ley moral (lo bello es lo bueno), sino por la contemplación pura de la vida, por grandes dosis de desinterés (nunca absoluto), por la creatividad del gasto improductivo, por la complacencia en lo bello incluso sin más finalidad. Entiéndase que esto no es absoluto, sino que se produce con bastante frecuencia (32). Las notables influencias románticas de Baroja están en la base de esta posición.

Ejemplos importantes de la primacía de las valoraciones estéticas de Baroja los encontramos en sus memorias y en las frecuentes digresiones teóricas que hace en sus novelas, por boca de uno u otro personaje. Incluso las opiniones más diversas buscan, en su carácter extraño o provocador, una valoración estética de las escenas o los personajes. Por ejemplo cuando en *El mundo es así* distingue lo semita de lo ibero, lo chimpancesco de lo gorillesco en la raza española, o cuando muestra cualquier otra excentricidad, además de presentarnos un juego dialéctico y humorístico en su discurso (en el que la supuesta verdad objetiva de éste se desmitifica y lo que se valora es el ejercicio vivaz, original e irrepetible, de la palabra), está buscando una conclusión estética a una escena, una valoración de la vitalidad del personaje que habla y su discurso, por encima de cualquier valor o estereotipo científico bienpensante; Nos hace recordar así de modo inevitable muchas provocaciones de Nietzsche (33). El objetivo estético que descubrimos en numerosas páginas barojianas, tanto de crítica literaria, pictórica o musical,

como en sus propias novelas, respondería perfectamente a la siguiente tesis de *El crepúsculo de los ídolos*:

Dividir el mundo en un mundo "verdadero" y un mundo "aparente", ya sea al modo cristiano, ya sea al modo de Kant (en última instancia un cristiano alevoso), es únicamente una sugestión de la "décadence" - un síntoma de vida descendente ... El hecho de que el artista estime más la apariencia que la realidad no constituye una objeción contra esta tesis. Pues la apariencia significa aquí la realidad, una vez más, sólo que seleccionada, reforzada, corregida... El artista trágico no es un pesimista, dice precisamente sí, incluso, a todo lo problemático y terrible, es dionisiaco (34).

En definitiva, las valoraciones estéticas prevalecen sobre cualesquiera otras por la frecuencia e intensidad con que se plasman: El apasionamiento, la exhuberancia de sentimientos, el romanticismo de las actitudes políticas, el idealismo social, la singularidad heroica, la recreación de tiempos y espacios antiguos al margen de su mimesis histórica, el propio debate intelectual de muchos personajes, la capacidad de emocionar y conmover en medio del pesimismo... así lo atestiguan. La vinculación de semejantes actitudes estéticas al vitalismo filosófico de Schopenhauer, primero, y al de Nietzsche después, les impregnará de profundidad intelectual y les apartará de la teatralidad superficial, del esteticismo.

IV.2.3. EVOLUCION LITERARIA Y EVOLUCION FILOSOFICA DE BAROJA.

Una de las causas por las que resulta complejo estudiar la evolución de la obra barojiana, al menos en sus contenidos filosóficos, reside en la asincronía que mantienen éstos con el orden de aparición de sus obras y con su propia biografía. Con frecuencia sus libros aparecen en el mercado editorial años después de haber sido escritos o vividos como experiencia personal; Es evidente el deseo barojiano de mantener todas sus vivencias, sean cuales fueren, en el hecho de que procura publicar, tarde o temprano, todo lo que escribe aunque sea al cabo de muchos años. El "desorden" en la aparición de sus obras es característico de la actitud vital que le mueve. El no tener esto en cuenta es la causa de que por un lado se le considere a Baroja contradictorio, como hace G. Sobejano un tanto precipitadamente, y por otro es la causa de que no se capte la sutil linealidad que mantiene el novelista español con Schopenhauer y Nietzsche, en una palabra que no se capte el verdadero alcance filosófico de su obra.

No es posible aquí detenerse a examinar la diferencia que existe en cada obra entre las fechas de su composición y la de su aparición en las librerías, pero no obstante eruditos literarios en la obra barojiana lo han hecho antes (35). Sí que se van a considerar tres conclusiones que de tales investigaciones se pueden obtener:

- En primer lugar que la diferencia entre la composición y la aparición pública de sus obras, es más frecuente en las que son escritas entre 1.900 y 1.917. La entrada en el éxito literario no justifica por sí sola la aparición tardía de obras iniciales, sino el sostenimiento en el tiempo del interés por determinados temas (Anarquismo, Nihilismo, Dolor, Voluntad, Ciencia, etc...).

- En segundo lugar, que el corpus de la obra barojiana, el conjunto central de su producción filosófica novelada (La lucha por la vida, La vida fantástica, La raza, Las ciudades), es el desarrollo de un debate intelectual schopenhaueriano-nietzscheano que Baroja ha vivido en torno a 1.900, que no le ha abandonado y que desde entonces se va decantando significativamente, aunque nunca de modo definitivo, del lado nietzscheano. Semejante debate, a partir de 1.917 es cada vez menos vivo, de modo que cuando Baroja es "doctrinariamente" más nietzscheano lo es menos "práxicamente" (en su praxis estética). Así pues, cuando G. Sobejano estima que Baroja posee un nietzschismo más depurado en su época posterior a 1.917, debe entenderse que, justamente entonces, decae la cualidad y la intensidad de la presencia de Nietzsche en él. La división que el propio Baroja hace de sus obras en torno a 1.917 y que ya conocemos, refleja estas dos presencias de Nietzsche: A la riqueza literaria y filosófica de la primera, le sigue el carácter repetitivo y menos tensionado estéticamente de la segunda (compárese por ejemplo la diferencia de tensión estética y vital que reflejan Aurora roja y Los pilotos de

altura).

- En tercer lugar debe considerarse la evolución filosófica de la obra barojiana desde una reflexión antropológica en su conjunto (literaria, novelística, psicológica e ideológica) en la que el resultado sea una exégesis hermenéutica: UNA COMPRENSION. De este modo, por debajo de la confusa maraña de ediciones, composiciones y vivencias barojianas, puede concluirse que existen tres etapas en su evolución filosófica:

Una primera juvenil, de preponderancia schopenhaueriana, que aparece entre 1.893 y 1.900. Se caracteriza por un voluntarismo vitalista confuso y anarquizante.

Una segunda progresiva y críticamente nietzscheana. Abarca el periodo comprendido entre 1.900 y 1.917. Se caracteriza por una gran creatividad literaria y un vitalismo estético que busca en esa creatividad una cierta praxis de la voluntad de poder.

Una tercera etapa de asentamiento crítico, de digestión teórica de las dos etapas anteriores. La podemos observar desde 1.917 aproximadamente y se caracteriza por una repetición frecuente, en ensayos y artículos (especialmente en sus memorias), pero apenas en relatos o novelas, del debate schopenhaueriano-nietzscheano aparecido en las dos épocas anteriores.

Se puede observar en esta clasificación que el mayor nietzschismo de Baroja corresponde a la segunda etapa, la más creativa estéticamente y que la "especulación" de la tercera no supone un mayor acercamiento cualitativo a Nietzsche. No obstante Baroja abandona siempre cualquier criterio clásico de sistematicidad filosófica, incluso en sus ensayos o artículos teóricos; Lo principal para nuestro novelista es expresar su pensamiento o experiencia filosófica mediante la acción literaria, sea ésta novelada o autobiográfica y por tanto nunca intenta ejercer de "filósofo". Desde esta premisa se comprende que le importe poco a Baroja la adaptación ideológica de lo que publica a la situación de su pensamiento en ese momento. Asume con ello las contradicciones de la vida en su propio quehacer literario, como servidumbre de su oficio de escritor, como tanteos de la voluntad creadora que se manifiesta en él, como pasos provisionales en la construcción de su obra, como expresión estética plural de sí mismo, como construcción de su propia tensión vital, como diálogo constante consigo mismo. La tentación especulativa aparece siempre en sus obras, *malgré lui*, constituyendo un añadido deseado pero nunca satisfecho.

De todo lo anterior no se debe concluir, como hace G. Sobejano, un nietzschismo casual más querido que conseguido, bienintencionado aunque contradictorio y sobretodo mal interpretado; Antes bien se advierte en Baroja una voluntad de poder ejercida, una praxis estética particularmente adecuada al nietzschismo (por ejemplo una novelística total que

consagra el valor filosófico de la apariencia) y que desaparece cuando busca, en muy escasas ocasiones, el rigor y la sistematicidad del discurso filosófico clásico, aquel que Nietzsche censuró (36).

IV.2.4.LA DECANTACION CRITICA DE SCHOPENHAUER.

La evolución filosófica que se observa en Pío Baroja manifiesta una vivencia que se inicia como **pathos moral** y que paulatinamente se cualifica como **ethos estético**. En esta transición la influencia de Schopenhauer, su primer inspirador, sufre una decantación crítica; ya se ha dicho que no existe un rechazo generalizado hacia el autor de *El mundo*, sino más bien una autocrítica filosófica. En la medida que Baroja se acerca a Nietzsche depura, ante todo, el conjunto de actitudes juveniles que le llevaron a la Literatura, los compromisos sociales e históricos que de algún modo pudo adquirir, los ideales e ideas filosóficos presentes en sus primeras obras, en suma todo aquello que constituyó su **pathos moral** inicial. El autor del *Zaratustra* imprimirá a su obra unos caracteres teóricos, en cuyo estudio es preciso entrar, que más que apartarle de la obra schopenhaueriana, le apartan del marco decadente, literario e intelectual de su juventud; Con Nietzsche, Baroja transformará el escepticismo pesimista de sus primeros escritos en escepticismo epicúreo y sabio. Su visión del entorno literario sufrirá también por esta causa modificaciones importantes (por ejemplo en este sentido cabe

interpretar su no aceptación ni identificación con la Generación del 98) (37).

La evolución filosófica barojiana se nos presenta pues, como el desarrollo o despliegue de una primera influencia a la que Nietzsche aporta los elementos más activos (factores) de cambio o evolución. El escritor vasco mantendrá al evolucionar, tal como ocurre al propio Nietzsche, un respeto inveterado por Schopenhauer, al que ambos se sentirán en todo momento vital y filosóficamente unidos (38).

Ha quedado avisado anteriormente que la evolución de Baroja y sus influencias schopenhaueriano-nietzscheanas, pivotan en torno al factor voluntad. Si el novelista vasco comienza asumiendo la voluntad de vivir como fundamento de la existencia de sus personajes y de la suya propia, acabará estableciendo en la voluntad de poder que reside en su acción la explicación de la realidad humana y de la experiencia artística. La evolución filosófica que nutre la distancia entre ambas "voluntades", viene manifestada por una progresiva conformación de la voluntad como "concepto agente", como factor que compromete personal y literariamente. Quiere esto decir que a medida que la voluntad de poder va siendo el criterio con el que se comprende la naturaleza, la sociedad, el hombre o la historia, la relación de la obra barojiana con sus personajes, con su entorno social y cultural y con su propia configuración va siendo más compleja y rica filosóficamente, aumentando su capacidad de suscitar en el lector

"conciencia", vivencia filosófica. Aparecen entonces expresiones estéticas del factor voluntad de gran interés para el filósofo; Constituyen tales expresiones una explicación de la realidad, en especial de la realidad humana, antidogmática, es decir ajena a cualquier preceptiva, conceptualización ontológica, estilo, prosodia o sintaxis; En ellas la Filosofía adquiere vigor estético, dimensión vital. Tales expresiones, creadoras de la voluntad, portadoras de su dialéctica y de su negatividad, son las correlaciones que encontramos en la obra barojiana entre los siguientes fenómenos de la experiencia de vivir: LO FUERTE Y LO NOBLE, EL CONOCIMIENTO Y LA VIDA, LO BELLO Y LO NATURAL, LO CONTEMPLATIVO Y LO ACTIVO, LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO, EL HEROE Y EL SUPERHOMBRE.

Detrás del tratamiento de todos estos fenómenos que advertimos en la obra barojiana, se esconde la influencia de Nietzsche; Esta constituye en ella una llamada, una apelación más que una doctrina, por eso la obra del vasco es personalísima y manifiesta una gran originalidad y autenticidad en su expresión literaria y en su experiencia filosófica.

IV.3.

LO FUERTE Y LO NOBLE.

La utilización indiscriminada de las palabras es siempre peligrosa, sobretodo en la mención y uso filosóficos. La obra de Nietzsche ha sufrido, como ninguna otra, de este mal al ser objeto de todo tipo de manipulaciones en su divulgación y explicación. Se necesita tener esto en cuenta al encarar la correlación fuerte-noble en la obra de Baroja, pues le ocurre a ésta lo mismo que a la de Nietzsche. Hoy los estudiosos más documentados en la obra del alemán evitan las interpretaciones parciales y manipulaciones de tiempos pasados, distinguiendo en él lo fundamental de lo anecdótico, lo provocador de lo provocado (39).

Dicho esto, recuérdense algunos aspectos de los términos filosóficos con los que Nietzsche se refiere a lo fuerte y a lo noble (o si se quiere a la fuerza y a la nobleza). Los que vienen a continuación además de ser muy significativos, son los que más convienen a este estudio sobre Baroja.

IV.3.1. REIVINDICACION DE LOS TERMINOS NIETZSCHEANOS.

Hay que tener claro que Nietzsche utiliza unas acepciones de fuerza en sus textos fundamentales, que no se refieren al dominio bruto, abusivo, avasallador de un ser sobre otro, sin mayor especificación. Es ésta una concepción intelectual del término fuerza desechada, o a lo sumo asumida metafóricamente; Por el contrario debe ser entendida como un momento perentorio y circunstancial de la progresión orgánica y espiritual que hace de la vida, singularmente de la del ideal humano, una superación personal, un perfeccionamiento y una victoria sobre las dificultades extrínsecas a ella. Es por tanto algo adjetivo a la vida, de ahí que se deba entender como vida fuerte y noble (lo fuerte y lo noble). Es preciso desterrar, por consiguiente, todo reduccionismo del término fuerza, que nos lleve a entenderlo como prepotencia, arbitrariedad, subyugación, etc... conseguidas como resultado y como finalidad del ejercicio de la voluntad de poder. Encontramos, por el contrario, en el filósofo alemán una acepción de fuerza más cercana a la energía vital de lo orgánico que hace aparecer el espíritu, que impulsa a toda forma de vida, hacia su propia superación. La fuerza es por tanto una expresión primaria y pura de la voluntad absoluta en que la realidad se constituye. El desarrollo de este principio de vitalidad nunca convierte en deber moral el uso de la fuerza, sino sus previos: La manifestación y desarrollo del instinto vital. No existe por tanto en Nietzsche una calificación moral de la fuerza, sino una asunción consciente de su inevitabilidad como

potencia creadora y liberadora. Tampoco se la hace propiedad o privilegio exclusivo de un sujeto histórico, ni por tanto excusa de iniquidad alguna o justificación de la crueldad, la esclavitud o el resentimiento. Es más una "sensación de poder" que un "complejo de poder", un modo de aceptar la "verdad de la vida" más que una excusa para cualquier nihilismo moral interesado en no cambiar nada (40).

Desde estos planteamientos se entiende bien la vinculación que lo fuerte tiene con lo poderoso en Nietzsche: La verdad es posible porque es potente, inevitable y porque queda expresada en la razón como conocimiento vital y en la vida como desarrollo del mundo orgánico. La fuerza es tal si se rige por la verdad y la autenticidad de la vida, no por su enmascaramiento o destrucción (41).

De todos son conocidos los estereotipos y falsas imágenes de un Nietzsche violento, racista y totalitario, padre espiritual del nazismo. Sólo la manipulación o el desconocimiento pueden producir semejantes imágenes. Por el contrario la fuerza nietzscheana, la de su vida y la de su obra, es una actitud ilustrada ante el fenómeno de la vida, una comprensión radical de sus condiciones, una aceptación lúcida y sin complejos de éstas, con lo que hereda la actitud de los ilustrados ante la razón. Su posición será optimista, diferente sin duda al pesimismo romántico de Schopenhauer; El motor de la vida moral no será la fuerza biológica de la voluntad de vivir sino la fuerza vital y estética de la

voluntad de poder. Gran parte de la obra de Nietzsche intenta denunciar las desviaciones y debilidades, las trampas lingüístico-ontologistas y pseudomorales que se oponen a la búsqueda de la libertad por parte del ser vivo (no sólo por parte del ser racional), aquellas que establecen las sociedades modernas, injustas y crueles (42).

Paulatinamente el concepto nietzscheano de fuerza va siendo factor, elemento activo y comprometedor de la conciencia, que empuja a ésta a lo noble, al dominio de sí misma y de sus circunstancias. Se trata de un dominio moral peculiar del ser vivo, en el que el dominio físico, orgánico o social es un elemento circunstancial, utilizable en determinadas condiciones, de las que no se excluye (al contrario se necesita) el uso instrumental de la razón. La búsqueda exclusiva de la dominación, constituye la falsa moral del "sacerdote" que no puede ejercer su poder sino es camuflándolo, ocultando su intención, no reconociendo su apetencia. No consiste en ello la fuerza nietzscheana. Su sola búsqueda nos alejaría del ideal del noble, nos acercaría al resentimiento, a la desconfianza, a la envidia, nos alejaría de la libertad de la vida (43).

En la filosofía de Nietzsche lo fuerte y lo noble se exigen mutuamente, dentro de la condición vital del sujeto que les da sentido. Entre ambos manifiestan la vida oponiéndose, reconciliándose, necesitándose... La vida que los constituye es, como ya advirtió Schopenhauer, trascendental (univer

sal y necesaria), nouménica, sustituta por su carácter incondicionado, de la razón (44).

Recapitulando cuanto debemos tener en cuenta de la correlación fuerte-noble en la filosofía de Nietzsche, recuérdese lo siguiente:

- Es una relación que posee dinamicidad, genera los hechos morales en el devenir de la Historia.
- Propicia la aparición de la conciencia dentro de la evolución de los seres vivos.
- Subyace y da sentido a toda lógica, en general a todo uso de la razón.
- Es la fuente del criticismo, rechaza el dogma, reclama la racionalidad no el racionalismo.
- Constituye la utopía lícita al filósofo. Desarrolla y expresa la voluntad de poder que rige la búsqueda del saber.

No es la correlación fuerte-noble una reformulación filosófico-literaria de las doctrinas darwinistas, a pesar de las inevitables reminiscencias de éstas que advertimos en ella. Supone algo más, una crítica filosófica de la gnoseología, de la metafísica y de la ética idealistas.

Las numerosas alusiones de la obra barojiana a lo fuerte y a lo noble, se corresponden en gran medida con lo que nos muestra Nietzsche al respecto. Por numerosas deben ser

clasificadas y al clasificarlas observamos que son cuatro los modos con los cuales lo fuerte y lo noble se relacionan en la obra barojiana:

- Lo fuerte y lo noble como superación vital de las ideologías.
- Lo fuerte y lo noble como triunfo del individuo en medio de los dramas colectivos.
- Lo fuerte y lo noble como horizonte de una nueva cultura y periodo históricos.
- Lo fuerte y lo noble como superación del vacío y la nada.

IV. 3.2. LA SUPERACION VITAL DE LAS IDEOLOGIAS.

La correlación fuerte-noble entendida como superación vital de las ideologías aparece, por lo general, en la creación de algunos personajes, no sólo cuando se les adscribe un determinado carácter, sino más bien cuando a lo largo de una o más obras, aquellos construyen su vida, discurren, evolucionan en un despliegue vital (Manuel, Roberto Hastings, de La lucha por la vida, Andrés Hurtado de El árbol de la ciencia, Silvestre Paradox, Quintín García Roelas, Martín Zalacaín, Carlos Yarza, Eugenio de Aviraneta, etc...). Ya se ha advertido antes, que es difícil encontrar en la obra barojiana personajes lineales ideológicamente; Como trasunto que son, en muchas ocasiones de su autor, suelen ser autodi

dactas, sincréticos, inclusive diletantes; Su coherencia se descubre únicamente a medida que discurren las páginas, bajo la forma de una sutil emotividad, de un sostenimiento de los propios impulsos orgánicos, de la constante acción de valorar, como una acentuación del carácter personal de cada uno de ellos. Iniciados todos de un modo tenue y difuso, a veces vulgar, pueden concluir de modo grandioso, siendo portadores de una gran profundidad estética por encima, incluso, de su crueldad. Paradigmática de todo esto es la figura de Bertache y otros miembros de su partida de bandoleros carlistas en Las mascaradas sangrientas; Manifiestan un impulso orgánico, casi biológico en su degradación, una fuerza que les infunde autenticidad y que a la postre les confiere alguna disculpa moral:

La lucha entre García Orejón y Bertache fue enconada y violenta. Se insultaron en frío y se prometían una guerra a muerte. Fue una lucha parecida a la que se puede dar entre el pompillo y el alguacilillo o la de esa araña negra de las cuevas, que los naturalistas llaman la "segrestia pérfida", con el alacrán (45).

.....
 Como si el final de la guerra fuera el final del mundo y de la moral, la Tiburcia se entregó a todos los hombres que encontró al paso. Después de Bertache, el preferido fue Maluenda; luego un castellano, y, al parecer, alternaba estos amores pasajeros con el mozo mayor de Iturmendi. A último fueron todos. El olor de la

sangre parecía habersele subido a la cabeza y trastornarle por completo. La sed de acción y erotismo le había convertido en una bacante, en una furia. Era una Mesalina insaciable (46).

La muerte de Bertache es cruel, pero, acorde con su vida, no es hipócrita; En su tragedia no está exenta de grandiosidad dionisiaca. Contrastando con el final de Bertache y de su partida, con el apocalipsis final de la guerra carlista, nos muestra Baroja el final anodino, la muerte lenta, inadecuada para una persona que se tiene por noble, de una joven a quien sus padres condenan en su juventud a la más absurda soledad (47).

La fuerza vital de los personajes barojianos se sitúa dentro de los discursos ideológicos propios de una época sumamente convulsionada por ellos. Aparecen prácticamente todos, desde el romanticismo nacionalista, hasta el totalitarismo fascista, pasando por el republicanismo, el laicismo, la monarquía tradicional, el parlamentarismo, el socialismo y el anarquismo. En ellos descubre Baroja factores estéticos, elementos de novelación, que es lo que desea, modos de conocer la vida. A criterios de este tipo responde, por ejemplo, la creación de Embid, personaje que recrea la verdad de la figura histórica del marino Abaroa, tal como lo explica Julio Caro Baroja en la presentación de *La estrella del capitán chimista*. Por encima de las ideas del personaje histórico, con las que no comulga Baroja, el novelista recoge su experiencia vital,

su fuerza y su nobleza como capitán de navío; Con ellas construye un prototipo en su galería de personajes. Del mismo modo en *El cabo de las tormentas* efectúa Baroja una reflexión sobre el republicanismo, en la que lo más importante no son los discursos políticos contrapuestos que aparecen en ella, sino la valoración de personajes que incluye; Destaca la denigración de Alfonso XIII y de la aristocracia española y la ponderación, por su fuerza y nobleza, aún en medio de su ingenuidad y romanticismo, de Fermín Galán. Asimismo en las novelas de la trilogía *El mar*, en *La leyenda de Jaun de Alzate* o en *Zalacaín el aventurero*, se destaca constantemente la fuerza y la nobleza del héroe novelesco y aventurero (48). La reivindicación de la auténtica aristocracia que efectúa en *El cabo de las tormentas*, frente al democratismo mediocre, tiene este sentido de búsqueda de lo noble y lo fuerte; Efectúa aquí una severísima crítica del rencor, de su camuflaje en un cierto tipo de razón que odia la vida. Asimismo desprecia las ideologías por el fondo de pasiones que esconden aunque lo nieguen, por su oposición a las verdaderas nuevas ideas, por su menosprecio de los sentimientos. Por contra realza las vivencias individuales, pues en ellas, aún en medio de la mayor denigración, puede encontrar el hombre la fuerza necesaria para regenerarse.

IV.3.3. EL TRIUNFO DEL INDIVIDUO EN MEDIO DEL DRAMA COLECTIVO.

En la época contemporánea las ideologías han producido, más que en cualquier otra, tensiones y cambios

revolucionarios traumáticos; Baroja recoge en sus obras prácticamente todos los acaecidos en España. En medio de ellos se puede encontrar siempre al individuo, que se salva de las calamidades morales colectivas por el ejercicio instintivo de su fuerza vital. Por contra encontramos también que aquel que lo impide por indolencia o rencor, egoísmo o hipocresía es censurado sin piedad. La fuerza es sinónimo de entereza moral, perseverancia, convicción, entusiasmo, coraje, fortaleza de carácter... Todo ello ennoblece al individuo hasta el punto de sobreponerle a la decadencia general, a la ruina moral que en muchas ocasiones acarrea la sociedad contemporánea. Así por ejemplo, Baroja redime a Alvaro de la mediocridad por el modo con el que asume la muerte de su padre y redime a éste de su falsedad por su noble forma de morir como plebeyo, en *Mascaradas sangrientas* (50). Por su fuerza de convicción es mostrado Roberto Hastings como superior, como más noble y fuerte que Manuel en *La mala hierba* (51). Por similares causas distingue entre quienes adquieren nobleza y quienes la pierden en el trasiego de posiciones sociales generadas en las convulsiones políticas que se reflejan en *Los visionarios* (52). La carencia de individualidades fuertes convierte en grotesca la nobleza del Segundo Imperio francés en *Los últimos románticos* (53) o carecen de fuerza moral los usos y costumbres anquilosados de la aristocracia andaluza y española en *El mundo es así* (54).

buscan quienes huyen a la nueva tierra, al levante, al nacimiento del sol, al Mediterráneo dionisiaco del amor, incomprensible para la mayoría, que se nos muestra en el final de El mayorazgo de Labraz. Lo fuerte y lo noble es la nueva cultura y civilización que presagia el naciente sol final de Aurora roja (57).

IV.3.5. SUPERACION DEL VACIO Y DE LA NADA.

En consecuencia con lo anterior, lo fuerte y lo noble dan consistencia a la vida, en especial a la vida humana, son capaces de transformar en dignificación moral de la vida la conciencia del vacío y de la nada. Lo fuerte y lo noble, por tanto, son la fuente del gozo de vivir sin otra esperanza que participar y cumplir el ciclo vital que encarna el hombre. Sin duda hay un cierto misticismo antropocéntrico en la visión de la naturaleza, por debajo de estas valoraciones (especialmente perceptibles en El árbol de la ciencia). De algún modo se supera el sinsentido del concepto moderno de razón en el sentido de la experiencia de la vida que se propugna. No parece ser el falso consuelo de la fe, pero tampoco el consuelo absurdo del ateísmo; Es un agnosticismo estético, un naturalismo del espíritu que redime en sí toda transcendencia (por ejemplo en el sentimiento del mar de algunos personajes de Las inquietudes de Shanti Andía, en la religiosidad laica de Chipitegui en Mascaradas sangrientas o en la perfección de lo humano que encarnan las figuras de

Silvestre Paradox o Aviraneta) (58).

Ni la religión al uso, positiva o institucionalizada, ni la religión camuflada de las izquierdas marxistas o anarquistas, son capaces de generar una trascendencia humana, fuerte y noble, como tampoco lo son los credos conservadores o totalitarios (El cabo de las tormentas) (59). En cambio Martincho, se ennoblece a la par que encuentra un sentido y una salvación en su vida en la nueva tierra a la que emigra, gracias al fuerte amor (experiencia superadora de la nada por excelencia) de Margot, gracias al riesgo de aventurarse a vivir sin muletas, valientemente (60).

También en Las inquietudes de Shanti Andía, Baroja nos presentará, en el cruel e hipócrita capitán Zaldumbide sumamente religioso, la incapacidad de la religión tradicional par ennoblecer la vida; En cambio los marineros vascos que conviven con él, también negreros, son poseedores de la fuerza y nobleza de que carece su capitán, aún realizando su misma deplorable labor. Mientras el primero actúa hipócritamente, éstos asumen su vida con todas las consecuencias, con una actitud fuerte, no culpable e incluso en medio de las circunstancias que les ha tocado vivir, generosa. No se escudarán en la religión, como hace su capitán, para justificar la avaricia. Al asumir sus contradicciones son fuertes, se ennoblecen, encuentran valerosa su vida y son quienes, asumiendo el riesgo de vivir y equivocarse, tienen futuro (61).

IV.4.

CONOCIMIENTO Y VIDA.

Los elementos de la reflexión nietzscheano-barojiana sobre el conocimiento no se pueden entender desligándolos de los que cualifican la vida. La experiencia estética se nutre de ellos y a la vez los alimenta; Los dos son fundamento de la conciencia. Veámoslo pormenorizadamente.

IV.4.1. CONOCIMIENTO Y VIDA EN NIETZSCHE.

IV.4.1.1. El fondo antropológico de la razón.

Lo que primero llama la atención en el tratamiento nietzscheano del conocimiento, es el papel que éste juega como fondo antropológico de la razón. Si bien advertimos que tal peculiaridad la hereda de Schopenhauer, se advierte por otro lado, que su discurso vitalista es más radical e iconoclasta con los excesos intelectualistas del Idealismo (62). Así en Nietzsche el conocimiento será el sentido vital de la razón, su justificante moral; La razón jugará el papel de ancilla vitae, pues la vida es norma, fin, objeto y sujeto del conocimiento que busca la razón. Como ejercicio vital, conocer

es ejercitar y para ello se inicia en la intuición sensorial, construye luego el instrumento de la razón, lo utiliza y finalmente lo supera en la praxis estética; Esta será, más que la metafísica, la esencia-experiencia absoluta del vivir (63).

El que todo conocimiento parta de la intuición sensorial exige una reivindicación de lo corpóreo y un abandono de cualquier sentimiento de culpa o inferioridad por ello. El que el conocimiento esté necesitado de instrumentos racionales origina la construcción del pensamiento, la actitud ilustrada en la ciencia y en la política, el dominio técnico de la naturaleza y una evaluación constante del uso de la razón. Finalmente el que sea experiencia de vivir, supone que el conocimiento realza el valor moral de la actitud creadora, de la comunicación, de la fantasía, de la fuerza, de la originalidad... en suma del sentido estético (64).

El conocimiento nietzscheano se correlaciona, pues, con la propia vida, equivale a singularidad y autoconciencia vital; Así se nos declara en el frontispicio de *Ecce homo*:

... Me basta hablar con cualquier persona culta de las que en verano vienen a la Alta Engadina para convencerme de que yo "no" vivo... En estas circunstancias existe un deber contra el cual se rebelan en el fondo mis hábitos y más aún el orgullo de mis instintos, a saber, el deber de decir... ¡Escuchadme! pues yo soy tal y tal... sobretodo no me confundáis con otros (65).

Esta autoconciencia vital, que para Baroja a veces será egotismo y a veces egolatría, es la singularidad que busca el sabio en su praxis creativa. Es una autoconciencia que exige clarificación genealógica, depuración crítica de sus orígenes y consecuencias; De este modo el conocimiento posee crecimiento y vida propios, es distinguible y a la vez inseparable de las raíces culturales que lo nutren, es conciencia histórica y estética... es vida.

Según esto es difícil no concebir el arte y la literatura como una indagación crítica en nuestros propios orígenes. Toda praxis estética supone, en la creación del objeto artístico, una búsqueda de su genealogía, del origen antropológico que sustenta la capacidad simbólica y expresiva, una reconstrucción paciente del laberinto que Apolo y Dionisos han urdido en él. En la medida en que la separación objeto-sujeto en la creación artística es, cuando menos, compleja, toda búsqueda de la genealogía del objeto artístico es también una indagación ontogenética y filogenética en el sujeto, o lo que es igual en las raíces antropológicas del arte (66).

IV.4.1.2. La experiencia de la verdad.

Este valor antropológico del conocimiento que suscita Nietzsche lleva aparejada, también, una reflexión sobre la experiencia de la verdad. Es esta reflexión el

segundo aspecto que llama la atención en la correlación conocimiento-vida que manifiesta el filósofo alemán, por la proyección barojiana que tiene.

Toda genealogía del conocimiento supone un repaso crítico a los elementos más substantivos de la moral, es una crítica a la metafísica y un replanteamiento de la naturaleza de la verdad, incluso de la verdad nihilista en que desemboca toda crítica radical del conocimiento. Visto desde esta perspectiva la verdad se presenta como búsqueda de la no-verdad a la que ha sido relegada la vida por la moral al uso (67). El conocimiento es, de este modo, una apuesta contra corriente por la autenticidad moral. Conocer es amar la vida como valor superior de civilización, respetarla, descubrir en dónde reside y cómo se manifiesta. Lo falso es producto de la manipulación de aquella, relegarla a mero subproducto de la razón.

Nos hallamos nuevamente ante una crítica feroz al Idealismo, a sus componentes más genuinos de tipo gnoseológico y metafísico; Pero más allá aún, estamos ante una crítica igualmente feroz al positivismo moral y científico, al antihumanismo latente en la absolutización de la razón monoteísta que pervive, tras la muerte de Dios y con variadas formas, en la sociedad y cultura de masas. El componente vital del conocimiento, por contra, es un compromiso con su origen humano; El arte adquiere en ello su grandeza y la ciencia también pues, en último término, toda auténtica ciencia es

arte. Este es la actividad propia de los hombres libres, UNA EXPERIENCIA DE LA VERDAD.

El Renacimiento fué la última gran tentativa de reconstruir una cultura auténticamente humana. Los meridionales de Europa aún tienen oportunidad de conseguirlo, frente a una Alemania prusiana y pangermanista adulada por el último Wagner (68).

Obsérvese como el tratamiento de la verdad (no-verdad) de Nietzsche se distancia del positivismo cientifista que tiene, en la mitificación de la ciencia, un prejuicio que le hace irracional; Obsérvese del mismo modo cómo se distancia de una concepción tópica de lo alemán (prusiana, pangermanista, reaccionaria, etc...) (69). Recógase en cambio el esfuerzo nietzscheano por recuperar al hombre como valor y manifestación de la vida, que la tradición judeo-cristiana sitúa en la no-verdad. Por eso pondera el filósofo alemán el prototipo del solitario, del apátrida, del epicúreo, del cínico, del heterodoxo, del caminante, etc... Su conocimiento es el saber alegre y afirmativo; En él se delimitan las capacidades de la razón y se estima su papel en el amplio proceso vital (sensorial, racional, práxico) del conocimiento (70).

IV.4.1.3. El esclarecimiento del lenguaje.

Un tercer elemento de la correlación que nietzsche establece entre conocimiento y vida, es aquel que atribuye al primero una función esclarecedora del lenguaje: Conocer es estar alerta ante toda objetivación abusiva del lenguaje por parte de la razón. Resituarse a ésta dentro del conocimiento es atribuir a los conceptos valor representativo no entitativo; El lenguaje supone un modo de vivir pero no determina el ser, como pretenden en él la metafísica tradicional, el Idealismo y el Positivismo. Desenmascarar esto exige denuncia de los dogmas morales y ontológicos, equivale a crítica lingüística (semántica y filológica). En algún momento del proceso de adquisición del saber se debe proceder, por tanto, a la depuración intelectual de lo que se habla o escribe. Así lo hará Nietzsche, pues no olvidemos que llega a la Filosofía a través de la Filología (71).

Una vez limpio de adherencias antivitalistas, el lenguaje es considerado por Nietzsche como un instrumento de juego creativo; Establecerá un nuevo uso filosófico de las palabras en el que las relaciones simbólicas y representativas convierten el discurso en un instrumento de juego con el mundo y de aprendizaje (72). Este planteamiento gnoseológico es esclarecedor y creativo. Por la primera función indaga en la genealogía de la razón, por la segunda la prolonga como identidad vital y polimorfa del hombre. Todo ello hará que Nietzsche recobre para la Filosofía nuevos modelos de expresión (metáforas, poemas, aforismos...).

IV.4.1.4. Conocimiento y superación.

Inevitablemente aparece ante nosotros un cuarto elemento en la correlación nietzscheana conocimiento-vida: El conocimiento como superación. Existe en Nietzsche un saber progresivo (recuérdese la triple transformación camello-león-niño), que es un intento de superar la mera recepción acrítica de los conocimientos; Es el sostenerse en una actitud ilustrada de amor a la verdad; Es, en definitiva, creatividad, opinión más que convicción, ejercicio más que acierto. La vida personal de Nietzsche es sin duda un ejemplo vivo de esto; Su peregrinaje intelectual (Teología-Filología-Filosofía) es paralelo a su peregrinaje por Europa (Alemania-Suiza-Italia) y paralelo a su vez a su peregrinaje moral (camello-león-niño); Esta triple peregrinación es la vívida representación de un conocimiento, que busca nuevas formas de creación y expresión en entornos físicos y sociales distintos de los que ha recibido en la Alemania pietista, monótona y fría de sus primeros estudios. La búsqueda de otros ancestros y otros horizontes (recuérdese su pretendido ascendiente de nobleza polaca o su deseo de venir a España), son una protesta y una manifestación de la inquietud nietzscheana por conocer vitalmente. Conocimiento es inquietud, excitación de pasiones. Oigamos a Zarathustra:

De todo lo escrito yo amo sólo aquello
que alguien escribe con su sangre. Escribe tú
con sangre: y te darás cuenta de que la sangre
es espíritu.

.....
 En otro tiempo el espíritu era Dios,
 luego se convirtió en hombre y ahora
 se convierte incluso en plebe.

.....
 Valerosos, despreocupados, irónicos, violentos
 así nos quiere la sabiduría: Es una mujer y ama
 siempre únicamente al guerrero.

.....
 Es verdad nosotros amamos la vida no porque estemos
 habituados a vivir sino porque estamos habituados a
 amar.

.....
 Siempre hay algo de demencia en el amor,
 pero siempre hay algo de razón en la demencia (74).

En último término el saber para Nietzsche es gozo dionisiaco (saber dionisiaco), experiencia de vivir que se manifiesta en la capacidad de crear y desarrollar la vida que poseen los hiperbóreos.

IV.4.2. CONOCIMIENTO Y VIDA EN BAROJA.

La última cita bien pudiera corresponder a una alegoría de la vida y la obra barojianas, especialmente polémicas y polemistas. En páginas anteriores han ido apareciendo trazos de este carácter que debemos inscribir en el

vitalismo que lo recorre; Así Baroja escribe con su sangre, es decir con su propia biografía y veracidad (75).

En lo que se refiere al conocimiento y la vida, la atmósfera nietzscheana en la que se mueve Baroja se manifiesta en cuatro factores de verdad que convierten el conocer del escritor en praxis estética: La búsqueda de una hermenéutica, la crítica de la autenticidad, la creación de un lenguaje novelístico propio y la solución del drama existencial. Estos factores hacen de la Literatura algo más que una técnica o un estilo; Poseen una concatenación teórica que pretende el perfeccionamiento moral del escritor y del lector, pero que no acaban en dogma alguno. Veamos:

IV.4.2.1. Búsqueda hermenéutica.

La obra barojiana representa un intento de conocer hermenéuticamente la realidad, de interpretar la identidad del mundo, en especial su supuesta decadencia. Para ello el autor busca el modo de acercarse al objeto de su interés (sean personas, países, sociedades, el propio conocimiento, etc...) sin tópicos, con independencia intelectual y política, con el aparato teórico más adecuado. Inconscientemente busca un método riguroso pero no encorsetador de la creatividad propia, para ordenar el abigarrado conjunto de intereses, disposiciones naturales e influencias literarias, que bullen en él. Podemos considerar los primeros intentos de establecer un

carácter propio en la obra barojiana, por tanto, como los primeros pasos de esa búsqueda hermenéutica.

Con la llegada de Nietzsche la obra de nuestro novelista adquiere, sin duda, mayor conciencia estética; No es que se encuentre en ella una mayor unidad teórica, sino un camino de conocimiento e interpretación de la realidad más sugerente; Así, buscará con mayor precisión la historicidad de hechos y personajes y diversificará más las fuentes filosóficas con las que nutrir su interpretación de ellos (76). El primer Baroja es rupturista con la decadencia moral y material de España y en su rebeldía manifiesta sensualismo, erudición, autobiografismo, viajes, emotividad, folletín, ejercicio periodístico, etc... Pero el segundo Baroja y el tercero, merced al rigor historicista y filosófico mencionados utilizan tales elementos para comprender el entorno, en especial el pasado reciente, más que para romper con él; Coincidiendo con ello se hace más crítico consigo mismo. Nietzsche le ha dotado de dos instrumentos hermenéuticos claves para ello: Mayor capacidad de discernir en su entorno lo que manifiesta autenticidad vital y mayor conciencia de los momentos nobles y fuertes del pasado (77). Ambos instrumentos constituyen en cierto modo un método de conocimiento experiencial y relacionador, nada positivizado ni idealizante, un tipo de hermenéutica que concuerda perfectamente con la correlación nietzscheana conocimiento-vida que ya conocemos.

IV.4.2.2. La crítica de la autenticidad.

La obra de Baroja, a medida que se va consolidando, replantea el valor y el papel de la ciencia y el de las ideologías. Todo ello movido por un interés por discernir la autenticidad humana de cualquier discurso, incluido el suyo. En este particular sus reflexiones se mezclan con la visión schopenhaueriana de la ciencia, presente en él, que se ha expuesto en el capítulo tercero. Ya sabemos que adscribe sus primeros pasos regeneracionistas a posiciones positivadoras de la razón, más como modo de ruptura con la España esclerotizada de la Restauración, que como criterio de conocimiento. No obstante su valoración del racionalismo científico no será nunca abandonada y formará parte en él de esa actitud ilustrada que tanto encarece Nietzsche al sabio.

En El árbol de la ciencia nos plantea Baroja la insatisfacción teórica y vital que provoca en él el Positivismo. En otros momentos de su obra y por boca de unos u otros personajes, expresará diversas críticas filosóficas a tal Sistema. En general éstas son de tres tipos: Psicológicas, es decir que revelan un trasfondo de insatisfacción personal con el ejercicio científico, bien sea por su rutina, por su escasa creatividad o por el dogmatismo doctrinal al que está sometida muchas veces su práctica; Sociales, dirigidas a denunciar la manipulación política de la investigación o su conversión en elementos de adocenamiento social; Y morales, que son las más interesantes, pues hacen referencia a las preguntas que no es

capaz de plantearse el Positivismo, que aparecen constantemente en la vida y cuya respuesta es preciso dar para seguir viviendo (78).

De mano de estas críticas Baroja se va acercando al vitalismo nietzscheano. Así llegará a hacer de la relación conocimiento-vida una cuestión moral fundamental; Semejante interés origina preguntas sobre la finalidad del conocimiento, sobre su utilidad en la vida o sobre los límites del racionalismo (79). Del mismo modo planteará el conocimiento como fondo antropológico de la razón (80), como búsqueda genealógica de la verdad-vida (discriminación de ancestros) (81) o como estimación y uso del estilo en la Literatura (82).

IV.4.2.3. La creación de un lenguaje novelístico propio.

La validez estética de la obra barojiana no reside, como diría T.W. Adorno, en la reificación del lenguaje (entendamos por tal el conjunto de símbolos y técnicas literarias que utiliza Baroja en su obra). Por el contrario reside en la continuidad de la acción, de modo que el lenguaje se justifica en la validez moral-vitalista de ésta. Por tanto el lenguaje barojiano es más novelístico que literario, abandona todo esteticismo superficial de las formas y adecúa éstas a una estética vitalista profunda; En ella lo que se produce, ante todo, es una valoración de tiempos y espacios históricos, de personajes irrepetibles y por ello verdaderos,

por parte de un Yo asimismo irrepetible y verdadero. La materialidad formal de la obra queda vinculada al propósito crítico e intelectual que le vertebra. Teniendo esto en cuenta es posible advertir cinco caracteres en el lenguaje novelístico barojiano, que conforman su singular praxis estética, su vital modo de conocimiento:

- En Baroja se produce, de modo similar a Nietzsche, la maduración de un lenguaje novelístico (y no de un estilo literario) a la par que maduran sus análisis históricos, filosóficos y morales; Ambos elementos de su obra evolucionan irremisiblemente unidos; La creación de un lenguaje estético sólo será posible en un marco de valoración estético-moral de la vida (83).

- El lenguaje novelístico barojiano juega constantemente con contradicciones teóricas y con la contraposición de tipos y marcos sociales conocidos. Como tal juego debe comprenderse la desmesura de algunos diálogos o los elementos folletinescos de la acción y de la escena. El objeto de tal juego es provocar emotividad (vivencia) más que aquiescencia teórica (84).

- El lenguaje novelístico barojiano se limita, intencionadamente, a las posibilidades estéticas de la novela. No traspasa apenas el límite de la crítica esclarecedora o ilustrada, evitando positivizar su mensaje en doctrinas y credos políticos definidos (85).

- El lenguaje novelístico barojiano constituye una experiencia de la individualidad. Busca en la variedad de situaciones y hechos, en la rapidez narrativa, la conexión, aunque sea casual, del Yo del autor con el Yo del lector. Para ello manifiesta pasión por escribir, fruición en el novelar, ejercicio literario intenso que redime del sinsentido a la propia vida (86).

IV.4.2.4. La solución del drama existencial.

La crítica de la autenticidad vital de la experiencia y la necesidad, para ello, de una hermenéutica y de un lenguaje que lo exprese adecuadamente, van a producir en la obra barojiana una solución al dramatismo existencial propio, particularmente nietzscheana.

Toda la trayectoria estética que la hermenéutica barojiana recorre desemboca en el nihilismo. Ante él Baroja de la mano de Nietzsche, no busca falsos consuelos y trata de superar, no siempre con éxito, el viejo pesimismo schopenhaueriano y el nuevo absurdo existencialista (87). Adviértese así un cierto misticismo vitalista, consistente en un acto de fe en la superioridad de la vida como voluntad de poder que trasciende la propia muerte. Aunque todos los problemas de la Metafísica quedan abiertos, todas las preguntas de la moral sin respuesta definitiva, la vida es ejercida estéticamente, es querida y sigue, por tanto, no habiendo lugar para el miedo

a la nada. De algún modo Baroja ha sido camello hasta que encontró en la Literatura un modo de rebelión vital, fué león en tanto que con ella construyó una crítica vitalista y perfiló su propia identidad estética; Y fue niño en tanto que la vivió con plenitud crítica, la prolongó durante mucho tiempo jugando con ella y recreándola numerosas veces. La superación del drama existencial del hombre, especialmente preocupante en la cultura actual, tan difícil para otros autores (Unamuno, Sartre, Camus...) adquiere en Baroja, en numerosas ocasiones, un carácter dionisiaco, capaz de superar el pesimismo, similar al que Nietzsche atribuyó a los griegos más eximios. Quizás se deba lamentar el que no siempre se decidiera a seguir la exigente llamada del alemán (88).

IV.5.

LO BELLO Y LO NATURAL.

La forma de relacionarse lo bello y lo natural en la obra barojiana expresa adecuadamente la voluntad de poder de Nietzsche. Esta es factor estético, genera reflexión sobre el arte, encontrándose por ello, en las numerosas críticas musicales y literarias del profesor de Basilea. Pío Baroja, por su parte, la ejercitará con frecuencia (la expresará en su praxis como creador y crítico literario).

Así pues, en ambos autores la correlación bello-natural se va a manifestar como un paradigma estético inserto en dos funciones precisas:

- La crítica a la cultura y sociedad existentes, sobretodo a sus manifestaciones artísticas.
- La actitud regeneracionista consiguiente.

Aplicada en ellas la reflexión filosófica sobre el hecho artístico, se recurrirá con frecuencia al paradigma natural de la belleza. Tal recurso no es fácil de adoptar

pues, si se hace con solvencia, requiere un fondo filosófico riguroso, próximo a la cosmovisión del Vitalismo (89).

IV.5.1. LA CRITICA ESTETICA A LA CULTURA Y A LA SOCIEDAD.

El conocimiento estético es asumido por Nietzsche como recurso moral del amor a la vida, tal vez como última posibilidad de la moral (90). Para llegar a ello ha debido el filósofo someter a crítica otras morales instaladas en la cultura occidental. La reflexión estética nietzscheana se inicia por tanto cuando fracasan los sistemas. La idea de bien platónica se alcanza con peregrinajes más sutiles que los de la dialéctica, constituyendo más una experiencia de lo bello que de lo verdadero... pero ¿en qué consiste el ideal de esta experiencia?... ¿en el sometimiento de la estética al Estado?, ¿en la creación de cánones racionalistas?, ¿en el mero artificio expresivo de las emociones?, ¿en la ordenación arbitraria de la creatividad humana?, ¿en un ideal ascético?... (91).

IV.5.1.1. La crítica estética de Nietzsche.

Fijémonos, aunque sea someramente, en la crítica que Nietzsche realiza a la Literatura alemana. Lo que más rechaza es la mediocridad general que, en su opinión, manifiesta (si exceptuamos a Goethe... y aún el Fausto le parece carente de

naturalidad, no de naturalismo). Destaca pues en esta crítica la artificialidad que muestran las obras examinadas, entendiendo por tal el sometimiento a una idea, el doctrinarismo, la plebeyez ante el Estado, el adormecimiento de las primeras fuerzas románticas del Sturm und drang en manos del Idealismo. Frente a esta Literatura alemana, cuyo rechazo no está solamente motivado por razones estéticas, pero que no nos interesa pormenorizar aquí, expresa su adhesión a autores franceses, daneses, italianos, etc... por ejemplo G. Leopardi, P. Merimée, Ralph Waldo Emerson, Walter Savage Landon, haciéndolo a causa de la naturalidad que muestran sus personajes y situaciones, a causa de la capacidad de tensión y búsqueda de la vida que manifiestan en su obra (92). Es decir, Nietzsche nos hace planteamientos estéticos que nacen de una visión vitalista de fondo. A esta crítica de obras y autores, añadirá Nietzsche su propia producción, su praxis estética, como elemento substantivo, verdadero, de la misma.

Fijémonos también en la crítica musical nietzscheana, sobretudo la que hace al wagnerismo ¿cuál es su epicentro?... La gran traición que realiza a los ideales del vitalismo, la sutil adscripción a lo cristiano de Parsifal, la transformación del Espíritu del pueblo (Volksgeist) romántico en el espíritu alemán, la depauperación de los mitos ancestrales dionisiacos, la ruptura estética con Goethe o Beethoven (93). Incluso aspectos aparentemente menores, por su carácter técnico, son sometidos bajo un criterio vitalista a una crítica estética más amplia: Serán reprobables determinadas

formas musicales por su dosis de artificio (en la que se manifiesta un peculiar sentido de culpa por atreverse a crear), por su falta de respeto a la capacidad expresiva de la melodía (cosa que ocurre con frecuencia en el Drama musical). Veámoslo:

... Pero el cristianismo admite que todos los hombres son grandes pecadores y que pecan constantemente y esta condición justificaría por sí sólo que se aplicase a toda la música este estilo de dicción.

.....
Un oyente que no fuese lo bastante cristiano para entender esta lógica podría realmente exclamar ante semejante dicción musical: ¡Dios mío, se ha introducido el pecado en la música!.

Los cantantes dramáticos.

"¿ Por qué canta ese mendigo?" Quizás porque no sabe gemir. "Entonces hace bien. Pero ¿hacen bien igualmente nuestros cantantes dramáticos que gimen porque no saben cantar?".

Música dramática.

Para quien no ve lo que sucede en escena la música dramática constituye un absurdo, como lo sería el comentario perpetuo de un texto perdido. Esta música exige, rigurosamente, que se presten oídos al mismo lugar donde se fija la vista. Pero esto es violencia a Euterpe: Esta pobre musa quiere que se pongan la vista y los oídos donde los fijan las demás musas (94).

Estamos pues ante una crítica estética unida en su nacimiento al vitalismo y posee más largos alcances que los de la crítica literaria y musical concebidas autónomamente, es decir estamos ante una estética que asume en sí riesgos y compromisos morales con el conjunto de la vida, en la que sabemos que juega un papel fundamental la voluntad de poder.

IV.5.1.2. La búsqueda barojiana de la autenticidad de lo natural.

En la obra barojiana desde sus inicios, en su estilo y personalidad, podemos encontrar una actitud crítica semejante. En la medida que nos enfrenta tal actitud a la ausencia de modelos morales definitivos, aparecen en escena soluciones estéticas en la política, en la ciencia y sobretodo en la propia acción literaria. Ocurre esto, justamente, en un momento histórico en el que la ausencia de paradigmas literarios satisfactorios en España, transcurre paralela a la ausencia de proyectos vertebradores modernos en su sociedad. Ambas carencias llevan a nuestro autor a otros entornos de la cultura europea, sumamente críticos en lo literario y en lo social. Pues bien, de todo ello nace paulatinamente, conforme los elementos de juicio son más documentados y rigurosos, el escepticismo finisecular del que se ha hablado páginas atrás; Pero lo que nos interesa aquí es que nace también la convicción de que lo natural no sufre decadencia y que, por tanto, es preciso al arte y a la cultura una búsqueda sostenida de la

autenticidad de lo natural. En torno a las soluciones vitalistas con las que Baroja satisface esa búsqueda, irán apareciendo los primeros intentos de superar el nihilismo (95).

IV.5.2. LA ACTITUD REGENERACIONISTA.

En la estética de la voluntad de poder que Nietzsche y Baroja cultivan, existe una actitud regeneracionista. En ella encontramos algunas explicaciones de porqué lo bello se vincula a lo natural.

IV.5.2.1. La regeneración nietzscheana de una moral de la vida.

En el filósofo alemán la actitud crítica de la Filosofía es una lucha contra la decadencia. Procura, por tanto, regenerar aquellos elementos de la cultura que, olvidados hoy, la hicieron fuerte un día. Nótese que no se trata de restaurar reaccionariamente la cultura occidental en sus valores más cristianos y apolíneos (tal como hace Wagner en Parsifal), sino de restaurar la vigencia moral de los valores dionisiacos de la naturaleza, o por lo menos de reconocer públicamente el importante papel que juegan éstos en el renacimiento de una moral más noble y fuerte, más respetuosa con las fuentes de la vida (97). Esta crítica nietzscheana,

imputable a la Filosofía europea desde el intelectualismo socrático, proporciona al hombre elementos para su propio análisis o descripción crítica. El mismo Nietzsche se propone a sí mismo como ejemplo en este particular:

Mis lectores tal vez sepan hasta qué punto considero yo la dialéctica como síntoma "decadente", por ejemplo en el caso más famoso de todos: el caso de Sócrates.....
 Descontado, pues, que soy un "decadent" soy también su antítesis. Mi prueba de ello es entre otras, que siempre he elegido remedios justos.....
 Y bien, yo soy todo lo contrario de un "decadent" pues acabo de describirme a mí mismo (98).

La lucha contra la decadencia no es tan sólo una regeneración de la cultura, sino de modo inseparable, una regeneración del sujeto en la que éste debe experimentar lo bello de su propia naturalidad. Es preciso por tanto regenerar al individuo como valor que valora (como valor viviente) de la nueva cultura. Las propuestas acerca del superhombre, que examinaremos luego, muestran precisamente este sentido regenerador del hombre individual.

El clasicismo.

La lucha nietzscheana contra la decadencia descubre también como ideal de regeneración, una determinada acepción

de lo natural, o si se quiere una determinada valoración de la naturaleza, que ya fue propia del más puro clasicismo (99). Se encuentra esto en su crítica del cristianismo o en su valoración de la Grecia presocrática, así como en el examen que hace de algunos momentos del Renacimiento, de la Ilustración e incluso del Romanticismo (100).

Lo natural-bello percibe y expresa el equilibrio y autorregulación de los fenómenos naturales, la espontaneidad ponderada de los procesos orgánicos, aquellos en los que el individuo se adecúa a la especie y ésta le perfecciona cada vez más sin privarle de su rebeldía originaria. Serán por tanto expresión de este ideal natural de la belleza, una curiosa apreciación de la medida, de la prudencia, de la corrección en las formas. Tales adecuaciones esteticistas del sujeto a la cultura heredada le permiten rebelarse contra ella, individualizar su experiencia vital; Por tanto son concebidas como astucias, modos de autorregulación, espontaneidad ponderada, paralelos a la naturaleza. El noble asume tales astucias no como ideales apolíneos, sino como momentos de su autoperfeccionamiento. Todas ellas componen una peculiar aurea mediocritas del sabio, con la que éste ejerce un ideal de vida natural; Propio de ello será su humanización de la lucha por la vida con los seres que le rodean, la búsqueda del gozo de la vida social aún en medio de sus inconvenientes, el respeto moral de las pasiones propias o ajenas, la adecuación inteligente a las condiciones de vida y la superación aristocrática de los mediocres que no saben vivir sin el rencor. La

estimación de Epicuro como maestro, tan frecuente en Nietzsche y en Baroja, tiene este sentido de recuperación de lo natural, de su equilibrio, frente a la artificialidad degradante de la cultura intelectualista. Tal recuperación constituye un punto imprescindible en la contemplación de la belleza; Así lo bello y lo natural se aúnan en la intuición interior que entraña la praxis del sabio o del artista (101).

No se interprete esto como un acercamiento a las doctrinas rousseauianas, con las que Nietzsche mantiene alguna afinidad y bastantes distancias, sino mas bien una cercanía al *Beatus ille* horaciano: Zaratustra por ejemplo, al igual que el cantor de la Oda a la vida retirada de Fray Luis de León, se aparta a un retiro natural (a una cierta aurea mediocritas que nada tiene de mediocre) después de una crítica al mundo, alcanzando por ello la sabiduría. El maestro pasa así de camello a león, aunque, sin embargo, no sin cierta astucia aprendida de la naturaleza en su retiro, vuelve como niño a la ciudad, mientras que los cantores de las odas clásicas no (102).

La vuelta de Zaratustra, aunque con objetivos filosóficos distintos, nos recuerda formalmente la vuelta a la caverna del encadenado que logró escapar y ver el sol en el mito de Platón. El sol que vió Zaratustra en su retiro fue un cierto ideal estético de vida natural. El que vió el esclavo filósofo lo fue de vida intelectual. La naturaleza nietzscheana será pues máscara (persona) que oculte (atesore) el vivir estético del noble (103).

El desinterés.

Relacionado con la aspiración nietzscheana al clasicismo se presenta el tema del desinterés. Lo desestima en su acepción kantiana (como suspensión de toda apetencia no racional). Lo aprecia en su acepción vitalista: El arte que persiga expresar la belleza prescindiendo de lo corpóreo, del interés por sobrevivir, de lo pasional, de la voluntad de poder en suma, engañará. En cambio si se libera de la hipocresía idealista, del rencor moral del intelectualismo, adquirirá ese desinterés que es propio del esteta, del místico budista o del profeta.

Advierte Nietzsche que tal desinterés es un signo de lo noble que hay en la naturaleza. Supone la aceptación del vacío que existe en el vivir sin agarraderas metafísicas o monoteístas; En sí mismo es portador de la belleza de lo heroico y arriesgado, dignifica la vida humana porque la hace magnánima y creativa. En semejante desinterés, propio de la vida natural, reside la capacidad de valorar estéticamente. Su aprecio por parte de Nietzsche forma parte de la crítica al cientifismo, al positivismo, al ontologismo y a la desvirtuación del papel natural de la razón en el ejercicio del conocimiento. Sin este desinterés, interesado en vivir, no sería posible la fiesta o el mito, toda aquella manifestación estética pura, que para G. Bataille genera gasto improductivo (104).

IV.5.2.2. La regeneración barojiana del arte literario.

Por lo que se refiere a Baroja, encontramos en su obra un conocido regeneracionismo. La influencia nietzscheana está presente de modo importante en él, procurándole un acentuado carácter estético (105).

La evidencia de ello sin embargo reside, más que en las declaraciones del novelista vasco, en su obra creativa, en los elementos de semejanza que mantiene con la estética de Nietzsche. Su visión nos proporciona, además, una imagen elocuente del papel que Baroja juega en la Literatura española contemporánea.

El antidecadentismo moral de la estética barojiana.

Ya se ha dicho que se produce en el novelista vasco una denuncia de la decadencia española que acabará siéndolo de la decadencia europea y de la cultura occidental en general (106). No tiene tal denuncia los caracteres del conservadurismo político y social propios de la Literatura costumbrista, sino la convicción intelectual de que los modelos sociales, morales, políticos... de Occidente han agotado sus posibilidades de vertebración metafísica del mundo contemporáneo (107). Nuestro novelista está lejos de considerar que "cualquier tiempo pasado fue mejor", pero alude constantemente a un paraíso perdido, impreciso en su orden político y social, que debe recuperarse. Elementos fundamentales de tal paraíso son

lo que podría calificarse como plenitud de la niñez y como vivencia emotiva del medio (sobretudo paisajístico). Todos los textos que expresan grandeza moral, resurgimiento de la decadencia o plenitud creadora, acaban teniendo alguna referencia a uno o a los dos elementos citados. Consideremos a modo de ejemplo, dos pasajes de su obra:

En su primera trilogía *Tierra vasca*, muestra Baroja una apetencia de perfección moral, de resurgimiento y renovación individual y colectiva muy importante, aunque sin la profundidad teórica de momentos posteriores de su obra. En semejante ejercicio expresa una constante apelación al pasado reciente de la niñez y a la perenne presencia emotiva del paisaje. En ambos (en su ternura, en las canciones del hogar, en las costumbres tradicionales menos influídas por la Iglesia, etc...) se prefigura un cierto ideal moral y estético de la vida humana (108).

De modo similar en *El mar* (trilogía situada en el último periodo de la novelística barojiana y en la que se encuentran personajes que encierran mayor riqueza de matices psicológicos y morales que en la trilogía anterior), se percibe una búsqueda del paraíso perdido, en forma de añoranzas o recreaciones nostálgicas de tipos, situaciones sociales, momentos de la niñez y vivencias emotivas del paisaje cantábrico, vasco y naval, ya desaparecido. En esta nueva apelación a la plenitud de la niñez o a la emotividad del medio, Baroja, que ha depurado su pensamiento filosófico y perfeccionado su

galería de personajes, muestra la vida natural como paradigma de belleza; Lo hace de modo menos maniqueo que en *Tierra vasca* y recurriendo sobretodo a la acción. Así sus tipos son aventureros, buenos y malos a un tiempo, pero nunca mediocres, son navegantes o sedentarios pero participan del riesgo de vivir con idéntico ánimo. Están anclados en la costa vasca y en la niñez porque ambas son el elemento natural que los ennoblece; Allí están más cerca de los caracteres morales del héroe, un tipo éste que recuerda las características nietzscheanas del superhombre. En 1.929 (fecha en que se publica *Pilotos de altura* y donde se corona estéticamente una trilogía comenzada en 1.911) Baroja ha constatado ya la crisis de la cultura occidental; Por encima de soluciones políticas y sociales positivizadas en un dogma (marxismo o fascismo), hace tiempo que se ha adherido a la regeneración estética y moral que la doctrina nietzscheana preconiza (108).

La huella del clasicismo.

El regeneracionismo barojiano supone en cierto modo una nueva búsqueda del clasicismo. No entraña semejante afirmación el atribuir a Baroja especial interés por el mundo clásico o las humanidades grecolatinas, sino el presentarlo como un ejercitador destacado de las doctrinas nietzscheanas sobre la verdadera naturaleza de lo clásico y su capacidad renovadora de la cultura europea. Para ello, progresivamente, configura en sus obras un conjunto de personajes centrales dotados de rasgos clásicos (en sus caracteres psicológicos, en

la escena que les envuelve y en el discurso filosófico que protagonizan) y desarrolla un modelo literario acorde con la interpretación nietzscheana del clasicismo:

En muchos tipos centrales se adivina, por parte de su autor, una búsqueda de la naturalidad más que un reflejo naturalista. Así la apreciación de la prudencia, la medida, el distanciamiento, no como dogmas apolíneos sino como astucias del noble, que hemos observado en Nietzsche, pueden encontrarse en figuras tan significativos como Silvestre Paradox, Eugenio Aviraneta o los dos protagonistas (Hurtado e Iturrioz) de *El árbol de la ciencia* (110). La estima del epicureísmo aristocrático como signo de refinamiento moral, viene sin duda a la memoria cuando se repara en la figura de Javier, protagonista de *El cura de Monleón*, en su situación ociosa de cura rural culto o en sus conversaciones con el doctor Basterreche (112). Su tía Paula o D. Pascual, en la misma novela, son el contrapunto vitalista, natural incluso en su conservadurismo, del Javier ocasionalmente racionalista que se debate en una crisis de fe religiosa, tan sólo intelectual; La actitud de aquellos, llena de generosidad y antidogmatismo, recompone en la novela el equilibrio estético que, ocasionalmente, el positivismo racionalista y acrítico de Javier rompe. La autenticidad de estos personajes supera estéticamente, en el joven sacerdote y en el lector, al Modernismo católico y a la exégesis bíblica protestante, aunque no les priva de su fuerza racional y crítica (113). En *La estrella del capitán Chimista* se nos ofrece un vivo ejemplo del héroe humano, demasiado

humano, que hace de su desinterés amor a la vida, no moralina o cálculo egoísta de salvación (114).

En estos casos y en otros muchos presenta Baroja algo más que fenómenos resultantes de la cultura o de la sociedad, presenta casos fehacientes de dignificación moral de la vida, por encima de estereotipos intelectuales. La propia espontaneidad del escritor, que nunca esconde simpleza sino un distanciamiento señorial, contribuye a dignificar y embellecer sus personajes. Uno y otros participan del entorno social y cultural de modo crítico más que por su discurso teórico, que puede producirse o no, por la belleza de sus sentimientos. No en todos los personajes se dan estas características en igual grado, depende de la observación crítica del lector que constantemente es promovida o del particular momento filosófico del autor que siempre se trasluce; En unos personajes predominará, como guía moral de su belleza natural, una difusa adecuación a la voluntad de vivir y en otros una expresa confrontación con la voluntad de poder. Pero a ello ya se han referido momentos anteriores de este estudio.

Además de en sus caracteres y en su escenario, los personajes barojianos tienden a un clasicismo de cuño nietzscheano en su acción. A medida que Baroja perfecciona su modelo literario los personajes combaten en un fondo de fuerzas naturales (de las que forma parte la propia sociedad) guiadas por un eterno retorno de la vida-voluntad universales. El individuo procura construirse y sobrevivir en medio de tales

circunstancias y en ello (en el modo de hacerlo y no en el resultado) reside su dignidad moral. Aparecen situaciones en las que la vida, como los antiguos dioses, atenaza y libera a un tiempo a los personajes. Estos se elevan a la categoría de héroes por su modo de luchar y vivir más que por su victoria o su fe. En tales combates el autor, con sus reflexiones o paráfrasis intercaladas en la acción, adquiere a menudo el papel que el coro tenía en las tragedias clásicas; De modo semejante el lector, siempre provocado en sus sentimientos y convicciones, participa de la escena en un ejercicio apasionado y sin duda educativo; Recordamos así la participación que tenía en el teatro el público ateniense. Todo ello configura tensiones clásicas dionisiaco-apolíneas en la obra barojiana. En otro momento se ha caracterizado la obra del vasco como la transición de un pathos moral a un ethos estético. Aquí adquiere esta caracterización uno de sus mayores momentos; Por eso es bella y natural, pues como en la vida, en su seno lo racional y lo pasional, lo descriptivo y lo analítico, lo seguro y lo probable luchan en pie de igualdad. Si las novelas barojianas son por eso desconcertantes o contradictorias, lo son al modo de como la propia naturaleza lo es (115).

IV.5.3. EL PARADIGMA ESTETICO DE LO BELLO Y NATURAL.

Como resultado de esta vinculación mutua de lo bello y lo natural es posible deducir de las obras de Nietzsche y de Baroja cinco criterios estéticos, nunca formulados como tales, pero observables en ellas:

- Desestimación de la mimesis naturalista como canon estético, aunque sólo sea porque es imposible (toda imitación es ya una interpretación y lleva en sí una intención destructora de la propia mimesis). Esto explica, por ejemplo, las críticas de Nietzsche al drama musical o la desafección de Baroja al casticismo.

- El ejercicio del arte es auténtico si expresa emoción y asombro. La plasticidad expresiva de la experiencia estética crea ritos, mitos o liturgias en busca de la autenticidad emotiva. Tal autenticidad es la verdad moral de la vida, la aceptación lúcida de sus dramas, está interesada tan sólo en vivir y por tanto carece de otro interés o dogma. En este sentido presenciamos una estética heredera, en gran parte, del Romanticismo. Se debe entender la condición emotiva de lo bello como una cierta capacidad de apreciar paisajes, marcos urbanos y como una cercanía e intuición de la psicología humana (sobretudo de aspectos tales como la jovialidad, la sencillez, la franqueza, la veracidad, la imaginación, la energía de la juventud, la serena dignidad del anciano, etc...).

- La búsqueda de lo bello es una acción arriesgada de lucha, una apuesta personal del sujeto. Todos los órdenes de la vida humana poseen un riesgo, asumirlo es una condición propia del noble que le dignifica moralmente. Cuando ello se produce, toda actividad humana, incluso la regida por una praxis científica positivizada o una fe religiosa, se consti-

tuye en experiencia estética. Tanto la obra y la vida de Nietzsche como la de Baroja son ejemplos de riesgo y apuesta vital en el ejercicio estético.

- La práctica del arte conlleva ausencia de convencionalismo o artificio, entendiendo por tal la actitud acrítica y doctrinaria del propagandista de un dogma o del diletante. Es precisa una originalidad consciente, es decir conocedora del mundo, ilustrada, incluso erudita, inmune a la moda y no mediatizada por el gregarismo.

- La experiencia estética dignifica moralmente el propio drama semántico del arte, su infranqueable diferencia entre lo vivido y lo expresado. Existe por tanto una estética negativa del lenguaje, un antiidealismo que admita la posibilidad de consumir el arte en un discurso determinado; La voluntad de poder pervive en los individuos más que en la naturaleza, por tanto debe ser constantemente reinterpretada. Tal voluntad, dentro de sus desgarros y crueldades, retorna siempre a sí misma, al paraíso perdido de su propio orden, por la acción de un sujeto creador del lenguaje, pues éste es quien puede regenerar lo natural y constituir la superioridad de la vida frente a la muerte, en la experiencia irrepetible del arte. Incluso la decadencia y autodestrucción que producen las acciones más depravadas del hombre en determinados momentos de su historia, pueden dar pie a la superior experiencia moral del artista.

IV.6.

LO CONTEMPLATIVO Y LO ACTIVO.

La praxis estética común a Nietzsche y a Baroja es a la vez contemplativa y activa. La voluntad de poder que expresa el arte en ellos comprende una peculiar simbiosis de estas dos facetas de la vida humana. Sin ellas no es posible el fondo moral de su experiencia ni la autenticidad (humanidad) de su búsqueda de la verdad. En las páginas que siguen se procede a un estudio separado de cada uno de estos dos factores para que sea posible observar mejor su mutua dependencia.

IV.6.1. LO CONTEMPLATIVO.

LLama la atención al estudiar las obras de nuestros dos autores que, aunque se proyecten ambas sobre la exterioridad del sujeto (acción) frecuentemente, hacen siempre referencia a la interioridad (contemplación). Hay en ellas una gran dosis de reflexión, admiración, evocación, ensimismamiento, es decir una actividad reflexiva del individuo. La acción es vivida y se convierte en una experiencia intrasferible en la que el sujeto actúa en sí y para sí. La contemplación se

vertebra en experiencia personal de creación o transformación, haciendo posible la conciencia individual, ese egotismo o egolatría barojianos (116). La contemplación es intuitiva y por tanto concierne a las regiones más profundas del conocimiento, conlleva en su libertad hedonismo y simpatía en la percepción de lo mundano (117).

Se puede advertir en la acción contemplativa nietzscheano-barojiana cuatro modos de ser ejercida:

- Como ejercicio no culpable del conocimiento racional.
- Como ejercicio no culpable de la emotividad.
- Como actitud epicúrea.
- Como "sentido de la tierra".

IV.6.1.1. Ejercicio no culpable del conocimiento racional.

Es éste un modo de contemplación en el cual la persona humana ejerce su capacidad hermenéutica por medio del raciocinio lógico y experimental, sin sentirse deudor de nadie y sin dogmas previos. Es un ejercicio natural más de sus funciones vitales. La contemplación conlleva en este caso capacidad y aprendizaje deductivo y explicativo; Supone curiosidad intelectual, libre examen, superación del prejuicio, apertura y universalidad hermenéutica, etc... Es, por tanto, este modo de contemplación una actitud ilustrada (118).

Baroja recoge en sus novelas este modo de acción contemplativa con cierta profusión. Es, probablemente, en *El árbol de la ciencia* en donde lo encontramos de un modo más denso, sobretodo en los capítulos de la IV parte ("Inquisiciones") (119). Sin embargo cobra también especial importancia en otras muchas obras y asuntos temáticos (por ejemplo en el tratamiento del anarquismo, del socialismo o de la religión). En todos ellos es fácil advertir la presencia nietzscheana de *El Anticristo* (más bien cabría hablar de "anticristiano") o de *Más allá del bien y del mal* (más bien cabría hablar de "Más allá de bueno y malo"). Así es perceptible el ejercicio no culpable del conocimiento racional, en la soterrada apología del Padre Ugarte de *El cabo de las tormentas*, pues compagina sus "errores" jesuíticos con una búsqueda de "actitud intelectual libre", adquiriendo por ello un cierto aristocratismo (120); Así también en la tercera parte de *El cura de Monleón*, la crítica al cristianismo es la contemplación de un desencanto personal y de un cierto fracaso histórico (121). Algo similar ocurre en el abandono del Seminario por Juan, el protagonista de *Aurora Roja*: Este personaje manifiesta, junto a un acto reflexivo de independencia racional y libertad, en la lectura de *Los comentarios de César*, una contemplación simbólica del amanecer del día y de su nueva vida (122). Así mismo hay una contemplación de este tipo en la actitud ilustrada de "el cura botánico" de *El caballero de Erlaiz*; En este personaje el ejercicio científico es más un placer intelectual y estético de la vida, que una deformación positivista del conocimiento (123).

Se encuentran también este modo de contemplación en las frecuentes descripciones críticas, paráfrasis, introducciones, comentarios en general, del propio narrador; En ellas Baroja pone de manifiesto sin interposición de personaje alguno su pensamiento. Así lo podemos observar en el criticismo histórico y social que contiene la descripción estética de Labraz en el prólogo de *El mayorazgo de Labraz* (124); También lo observamos en numerosos pasajes de sus memorias (125), y en determinadas secuencias de sus novelas de particular importancia crítica en lo social y en lo político (por ejemplo en el referido al "poeta bailarín" Iztueta; Resulta ser esta secuencia una crítica severa de la deformación que algún nacionalista vasco hizo, interesadamente, del personaje, pero a la vez es una admiración contemplativa de su vitalismo y naturalidad) (126).

IV.6.1.2. Ejercicio no culpable de la emotividad.

La contemplación es, asimismo, una praxis de autenticidad emotiva, pues ésta es la autenticidad del arte. La actitud contemplativa en él será libertad de sentimientos y educación de los mismos; Es una exigencia moral en el arte perfeccionar la emotividad para no caer en sensiblería o falso misticismo, ejercer una constante vigilancia moral y estética sobre su complejo de culpa. El niño es un buen prototipo humano de emotividad natural y auténtica, por su capacidad de asombro y libertad de sentimientos, por la espontaneidad no

culpable de su llanto y sobretodo por su risa; Su figura se acerca, más que ninguna otra, al prototipo ideal del superhombre (127).

Este tipo de acción contemplativa se reconoce en Baroja, primordialmente, en la interiorización de paisajes, situaciones o épocas, o de los propios personajes. Por interiorización debe entenderse el que la contemplación de tales paisajes, situaciones, épocas, etc... proporciona al lector sentido y valoración moral, aptos para la regulación de la vida personal y para su expresión estética. Llama la atención en el novelista español que consigue ésto, más que con una descripción prolija, detallada o psicologista de los hechos y figuras, con una sucesión de pinceladas intuídas como fundamentales, con un conjunto descriptivo de detalles de la escena, breves pero "vivos", cargados de autenticidad. En ellos encuentra el lector asombro, crítica, lección moral, biografía, raíces, proyecto humano... vivencia (Erlebnis) (128). Su formulación sintáctica en oraciones cortas y yuxtapuestas, tan querida en general por el Noventay ocho, ayudan a esta impresión.

A medida que este conjunto de técnica literaria y emotividad se enraíza en la obra barojiana encontramos una actitud contemplativa sometida a una crítica de la autenticidad ya estudiada anteriormente. Se trasmite así una actitud respetuosa con los hechos "materiales" y a la vez una notable variedad de sentimientos con respecto a ellos que sería

antinatural e hipócrita ocultar al lector. Se trasmite, por tanto, una emotividad libre sin referencia ideológica previa (es decir no basada en valores), pero que invita a valorar, a intuir, a alcanzar aquello que Nietzsche y Schopenhauer consideran experiencia del arte (129).

Son ejemplos importantes de todo lo anterior las valoraciones del mundo del hampa, de los suburbios o de la sordidez social en cualquiera de sus capas o estamentos. Particularmente paradigmáticas son las descripciones de ajusticiamientos, de sus momentos previos o posteriores; En ellos se percibe una actitud contemplativa que, en su búsqueda exterioridad, objetivismo, exactitud descriptiva, etc... rezuma una vivencia reflexiva llena de emotividad crítica. Proporciona ésta argumentos que sobrepasan el repudio a la ejecución en sí misma y son consideraciones más radicales sobre la condición humana o la crueldad del orden social. Así, en la burla sutil que hace Baroja del desagrado de los verdugos por la presencia física de la sangre, en la ejecución descrita en *La familia de Errotacho*, suspende nuestro escritor todo juicio moral explícito, pero propicia en el lector profundos sentimientos. La descripción fidedigna de los hechos acaba siendo un cuadro vivo, pleno de fuerza y expresividad, que solivianta la emotividad del lector suscitando en él una vivencia estético-moral, sin necesidad de teorización alguna (130).

Ya se ha destacado en otros momentos de este estudio que la contemplación de paisajes, situaciones, épocas o personajes se desata, por lo general en los comienzos o finales de secuencias novelísticas; Del mismo modo ocurre con la emotividad que suscitan; Constituye ésta a menudo, dentro de la unidad de acción o de tema que presentan varias secuencias, un eslabón teórico que explicita el sentido moral del discurso, es un compendio estético-moral de la sucesión de hechos mostrada en éste. Por ejemplo ocurre esto en las vivencias parisinas que encontramos en *Susana*, o en el capítulo final de *Los últimos románticos*, o en las apreciaciones emotivas de los ambientes madrileños que aparecen en la trilogía *La lucha por la vida* (131).

La contemplación de personajes, presente en descripciones físicas y psicológicas de éstos, en la recapitulaciones de su trayectoria, en la presentación introductoria de sus peripecias, etc... convierten a éstos en objetos de reflexión moral, que "descubren" su propia individualidad y consiguen así universalizarse. La frecuencia con que se produce esta contemplación de personajes, mayor que la de paisajes, épocas o situaciones, acentúa su componente emotivo; En ella podemos advertir cómo la expresión y descripción de sentimientos cualifican la acción, le dan sentido y son vehículo de regeneración o degeneración moral, según el respeto a la vida que denoten (según el sí a la vida ya estudiado): La autenticidad y vitalidad de los sentimientos explican las diferencias morales entre los capitanes negreros (132); La contemplación

que valora los sentimientos de Mariano y Agueda, en el epílogo de *La casa de Aizgorri*, lleva a descubrirnos la nobleza de tales personajes por encima de la moral tradicional (133); La dignificación de los sentimientos regenera moralmente a Manuel en *La busca* (134); El odio a la vida que muestra el médico del Hospital de San Juan de Dios al ordenar la muerte de un gato, única compañía de una pobre enferma, o la crueldad de quienes se burlan de un anciano trastornado, degeneran moralmente a tales personajes en *El árbol de la ciencia* (135); En el final de *Susana*, Miguel Salazar contempla su vida reflexivamente, valorándola por la sucesión de los grandes sentimientos que en ella se han producido (136); La contemplación catárquica de los propios sentimientos aclaran a Quintín, en *La feria de los discretos*, el valor de su propia vida (137). En general, Baroja contempla a sus personajes emotivamente, los siente más que los retrata, aún en medio de las más asépticas observaciones sobre ellos (por ejemplo las frecuentes observaciones fisiológicas a las que le han acostumbrado sus estudios de Medicina) (138). Si bien en escasas ocasiones muestra una repulsa moral explícita, sí muestra con frecuencia sentimientos personales hacia sus propios personajes, basándose muchas veces en intuiciones primarias o criterios vitalistas poco convencionales, sobre los sentimientos que éstos poseen (139). Ante el rechazo "bienpensante" que semejante actitud le acarrea algunas veces en los ambientes políticos o literarios, Baroja asume libremente el riesgo de una contemplación emotiva, veraz e iconoclasta (140).

IV.6.1.3. La contemplación como actitud epicúrea.

La contemplación, tal como se manifiesta en la estética nietzscheano-barojiana, es también una actitud epicúrea por la que el cuerpo es fuente de moralidad. Tal epicureísmo aristocrático del que ya se ha hablado en páginas anteriores, es por su propia naturaleza "reflexivo", fomenta la introspección y lo que podríamos llamar "cultivo de la interioridad". Desde sus planteamientos morales, la contemplación es búsqueda de un otium que posibilite el humanismo, que haga posible, sobretodo, el trabajo gratuito del arte como dignificación moral (141). Del mismo modo la actitud epicúrea precisa y busca educación de los ritmos biológicos, de las funciones fisiológicas, cultivo de la salud y la higiene, correcta regulación de los apetitos, adquisición ponderada de bienes, vuelta a la admiración clásica del cuerpo, asombro y respeto ante la constitución del organismo. Lo contemplativo será también "liberación dionisiaca de las cadenas del individuo", adquisición de hábitos estético-corporales, educación y ejercicio de la capacidad mímico-expresiva, plástica, literaria, musical, dancística, etc... en una palabra fomento de su capacidad trágica según el ejemplo de los griegos:

Volviendo de estos exhortatorios al estado de ánimo que conviene al hombre contemplativo, repito que sólo de los griegos se puede aprender qué es lo que semejante despertar milagroso y

súbito de la tragedia ha de significar para el fondo vital más íntimo de un pueblo... (143).

No es difícil encontrar en la obra barojiana una disposición paralela. En la reflexión del autor español hay grandes dosis de admiración, respetuoso silencio o suspensión del juicio positivista, ante lo corporal y fisiológico de la vida y de la muerte (144). Hay de igual modo, una reivindicación del cuerpo, de su higiene y cuidado, de su belleza y de la satisfacción de sus necesidades, como elementos de dignificación moral. En los personajes barojianos los caracteres fisiológicos evidencian inclinaciones morales, el mal gusto expresa degradación moral y la nobleza o la superioridad son compañeras de la higiene y del cultivo de las formas externas, aún en las más adversas condiciones de vida (145). La crítica social barojiana es interiorización, en muchos casos, de las pésimas condiciones de vida de los humildes, de la suciedad con que éstos se han familiarizado, del gregarismo y promiscuidad a que se ven compelidos (y que el Socialismo o el Anarquismo asumen a veces sin la suficiente crítica, como alternativa moral o distinción de clase), de los espacios lóbregos o de la vulgaridad populachera (tan ensalzada por el casticismo) (146). De igual modo podemos advertir una contemplación epicúrea en el desagrado barojiano por la persecución del placer, que la religión hace en muchas ocasiones al concebirlo como fuente de pecado; Particularmente desagradable es para nuestro autor el falso rigor jesuítico que esconde, en una casuística moral mezquina e hipócrita, el más burdo

sensualismo. Idéntica disposición manifiesta hacia la justificación teológica de la crueldad el dolor o la muerte (147). Finalmente se advierte una contemplación epicúrea en aquellos personajes que muestran una mayor dignidad moral: Están siempre acompañados de expresividad estética, aunque no sea refinada, sobretodo musical, pues cantan canciones, tocan instrumentos, escriben, realizan frecuentes observaciones sobre el paisaje (lo contemplan afectivamente), tienen inclinaciones poéticas, etc... Otro tanto puede decirse cuando el autor nos recuerda "contemplativamente", canciones y cita, a modo de introducción de capítulos, otros autores o cuando en general manifiesta placer y satisfacción en su propia obra (148).

IV.6.1.4. Contemplación como "sentido de la tierra".

El último modo de lo contemplativo en la estética nietzschiano-barojiana es su sentido de la tierra. Con ello se hace referencia a la capacidad de conectar con todas las raíces antropológicas del hecho estético y no sólo con su "explicación" psicológica. Así, el sentido de la tierra debe entenderse como conocimiento y valoración de la Historia, el tiempo, la tradición o las costumbres. La vinculación, incluso crítica, a la herencia recibida, al folklore, a la religión, etc... proporciona cercanía a la contemplación, refiriéndola a fenómenos históricos y no abstractos. Esta condición de lo contemplativo no merma un ápice la capacidad crítica y el

universalismo del arte; Forma parte, por el contrario, de esa actitud ilustrada de "amigos del país" que evita el patriotismo retórico, apto para cualquier alienación. Toda contemplación necesita sentir (conocer y valorar) la voluntad de poder presente en la herencia histórica y por tanto asumir el pasado. La crítica que se ejerce sobre éste no puede ser desafección o abandono, sino fuente de "acción contemplativa", enseñanza, escepticismo aristocrático. Ajena a cualquier pereza intelectual, la contemplación proporciona, de este modo, factores de humanismo, es decir la capacidad de ser honesto con el pasado y de asumirlo como experiencia propia, sin convertirlo en justificación ideológica o política del presente (149).

Ya se ha referido en otro momento de este estudio, cómo el tiempo estético en Baroja se extiende del presente al pasado, pues bien lo mismo podemos decir de una estética histórica en la que la belleza es también un precipitado de la Historia. La Historia es bella porque se "personaliza", porque proporciona conciencia de las "raíces", ejercicio valorativo, discriminación genealógica... Es decir, en cuanto que "vive" en presente del sujeto dirigiéndole hacia su propia superación moral. La Historia deja de ser fuente de belleza y se convierte en pseudo-Historia, en cuanto es fuente de doctrina, dogma o argumentos para "mimetizar" el pasado. Dígase lo mismo de la Antropología etnológica: En ella los usos, costumbres, el folklore o las tradiciones recibidas son examinadas y valoradas estéticamente, como vínculos con un pasado que muestra la

voluntad de poder que rige la naturaleza; En cambio no es, necesariamente, una propuesta política y social. La respuesta a las demandas morales del presente necesita una "contemplación" del pasado, pero no su repetición (150).

A este modo de contemplación corresponden en Nietzsche los análisis de la cultura clásica y de la Historia en general, especialmente sus diatribas y elogios, coexistentes siempre, a tantos personajes (Jesucristo, Rousseau, Spinoza, Schopenhauer, Platón...); Asimismo, corresponden a este modo de contemplación su valoración de fenómenos históricos y culturales (el Siglo de Pericles, el Renacimiento, el Catolicismo, la Ilustración...) (151). También muestran el sentido de la tierra mencionado, su acercamiento y su distancia de lo alemán, su sentido unitario de la cultura europea y a la vez la clarividente comprensión de las distintas culturas particulares que constituyen ésta última (152). Finalmente son un buen exponente de cuanto se ha dicho la vivencia de los paisajes y gentes con los que topa en su vida trashumante y su percepción de lo humano (153).

El sentido barojiano de la tierra es una indagación en la contemporaneidad y tiene un origen novelístico, no filológico como en Nietzsche. Dicho sentido de la tierra alumbra una cercanía histórica que no pretende constituir una novela historiográfica. En sus escritos se plasma más bien una "moral histórica" del individuo, una vivencia-reflexión sobre la vida humana tal como la Historia la muestra. Para ello

"utiliza" de modo peculiar el pasado, en muchas ocasiones poco halagüeño para la vida humana. Su recreación no es mimética sino afectiva, pues muestra la vinculación emotiva del individuo con el entorno que lo nutre y resalta la dignidad moral del apego del hombre a la vida, aún en circunstancias terribles y decadentes. La fuerza que tienen en la novela barojiana los marcos o los ambientes, implica un conocimiento y un análisis (cercanía o vivencia) de éstos por los personajes o el autor. Los hechos de la acción novelística son el esqueleto de una contemplación estética que se naturaliza en ellos. Por ejemplo, las novelas de ambiente decimonónico muestran la "vivencia" estética y moral de unos personajes que se aferran a la vida participando profusamente en los episodios colectivos (por ejemplo en el París de la Comuna, en los exilios europeos, en las guerras carlistas, en el Segundo Imperio francés, etc...) (154). Dígase lo mismo de las novelas que "contemplan" el tránsito español al Siglo XX y a la contemporaneidad (crisis de la Restauración canovista, la Segunda República, la caída de Alfonso XIII, los movimientos políticos y sociales, la aparición de sociedades urbanas masificadas, etc...) (155).

La intercalación en la contemplación del pasado de personajes reconocibles fácilmente, es además un recurso estético que proporciona cercanía a la novela. Es fruto del sentido de la tierra, de una acepción de la Historia profundamente vitalista; En ella lo individual y lo colectivo pueden poseer igual vigencia moral, igual capacidad explicativa de la vida como voluntad de poder (156).

Una última consideración merece el tratamiento que, como contemplación con sentido de la tierra, tienen el País Vasco y Navarra en la obra barojiana. La cercanía de los detalles descriptivos, la particular naturalidad de los personajes, la presencia de su folklore y costumbres, las numerosas situaciones históricas o detalles geográficos conocidos, etc..., dan a ese tratamiento un especial valor paradigmático de cuanto se viene diciendo. Desde sus inicios hasta su final la obra barojiana es fiel, por encima de su propia evolución filosófica, a este particular sentido de la Tierra vasca. En él (en las vivencias de paisajes, tipos, costumbres e historia) se muestran meridianamente, sin perder un punto de crítica, ironía e incluso acidez, las raíces antropológicas que nutren la obra del escritor español (156).

IV.6.2. LO ACTIVO.

En la estética nietzscheano-barojiana la acción está referida a la exterioridad que sigue siempre a la contemplación de un modo cuasi mecánico, con un cierto determinismo natural (157). Lo activo se configura como ejercicio y experiencia transitiva de un sujeto en el mundo; Se proyecta dinámicamente en su entorno generando frutos sociales, artísticos, económicos, técnicos, políticos, etc... que lo cualifican. Tales frutos no son, sin embargo, la justificación moral ni el sentido del sujeto; Este se legitima moralmente por el talante contemplativo de su acción: Más que por sus

frutos, "por sus raíces los conoceréis"... La acción y lo activo es cualificado en su conjunto como manifestación explícita de la moralidad de la vida. Tan sólo como tal manifestación lo activo puede llegar a ser "acción humana". Tal acción no será contradictoria con la interioridad del sujeto y si lo es, quedará en activismo decadente. En lo activo lo interior y contemplativo ni se anula ni se oculta, sino que resulta manifestado como praxis (158).

Este carácter de la exterioridad, en Nietzsche y Baroja, nos remite siempre a una conciencia del vértigo nihilista que acecha a la acción, aunque por ello no se está dispuesto a la autodestrucción, como en algunas ocasiones han señalado el Psicoanálisis o el Existencialismo. La acción no se concibe como expresión de la nada, sino como conciencia lúcida de ella que genera fuerza interior en el propio ejercicio de vida, en el afán de supervivencia, en la voluntad de poder; Frente a la resignación de vivir se propone la generosidad estética de querer vivir. La acción, así considerada, es superioridad moral, pura autonomía ética de la persona (158). Lo activo, cualitativamente considerado, conllevará capacidad de simbolización, expresividad, comunicación...ontogénesis del individuo y filogénesis de la especie. Pero veamos esta caracterización de lo activo con algún detenimiento:

IV.6.2.1. Lo activo como "propósito creador".

En primer lugar lo activo es propósito creador; Está emparentado por ello con la rebeldía y heterodoxia que manifiestan las obras de Nietzsche y Baroja. La acción es ejercicio de invención, ruptura e innovación creadora; Se presenta como una consecuencia natural de aquella peculiaridad de lo contemplativo que consistía, según vimos en páginas anteriores, en ejercitar la razón sin complejo alguno de culpa. En nuestros autores, por ejemplo, lo encontramos como estima y consideración moral del magisterio (no necesariamente académico e incluso contrario a él), de la dedicación rigurosa y honesta a la investigación científica, del ejercicio e innovación tecnológicos, de la renovación artística o literaria, del impulso empresarial, del genio económico y político, del control de las fuerzas cósmicas, etc... El propósito creador que anima estos tipos de acción, suscita el "sí a la vida" y cualifica moralmente la condición humana (159).

En Nietzsche encontramos ejemplos muy ilustrativos de todo esto en el magisterio de Zaratustra, en la defensa de Schopenhauer como educador, en el aprecio por figuras como la de César Borgia o en el prototipo del superhombre. Asimismo el discurso nietzscheano sobre la decadencia y el Positivismo está lleno de estas referencias y su visión del clasicismo griego también (160). Los panegíricos de Nietzsche que nos han legado Andreas von Lou Salomé, Paul Ree, Peter Gast, W. Ritsch, Erwin Rohde, entre otros, insisten en el carácter

esencialmente rebelde, heterodoxo y sobretodo creador de nuestro filósofo. El propio panegírico barojiano de Nietzsche insiste en ello (161).

Por lo que a Baroja se refiere, aparece la acción como propósito creador, en aquellos personajes o situaciones en los que el riesgo, el impulso innovador, la valentía de inventar, descubrir o transformar, sigue a la profundidad de la vida interior. Este es uno de los hilos conductores de César o nada, modelo por antonomasia de acción creadora, pero no es el único caso en la galería barojiana. Así, Fermín en *El caballero de Erlaiz*, a la vez investigador y contemplador, ejerce la Botánica, honesta y sistemáticamente, sin someter la naturaleza ni su propia vida a una dominación positivista que destruya el valor moral de la actividad científica (162). Roberto Hastings y Juan en *La lucha por la vida*, adquieren la autoridad propia del maestro que les permite ser profetas e innovadores sociales, sin caer en el doctrinarismo, ante todo porque acompañan sus teorías con una acción vital consecuente y ejemplar (163). Algo parecido, aunque quizás más "distante" ocurre con Iturrioz, el consejero, amigo y valedor de Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* (164). En *La casa de Aizgorri*, Mariano, Agueda y Garraiz representan la actitud rebelde e innovadora, que arriesga todo por una empresa industrial, técnica y humana, frente al industrialismo arcaico y reaccionario de unos o el sectarismo sindical de otros (165). Manuel en *La busca*, a pesar de sus grandes limitaciones, logra regenerarse moralmente mediante una adecuada

combinación de rebeldía interior y acción, que acaban susci-
tándose en él (166). Acción creadora presenta en algunos
momentos Nicolás Leskof en *El mundo es así* (167), lo mismo
que Samuel Bothwell Crawfort en *El mayorazgo de Labraz* (168).
Andrés Hurtado, en *El árbol de la ciencia*, es caracterizado
como "hombre de acción" gracias a su profundidad de vida
interior (contemplación): La inacción a la que se ve sometido
como médico rural en una sociedad mediocre le arrastra a la
decadencia; Justamente podrá salir de ella buscando una
renovación de su actividad profesional como médico urbano, lo
que casualmente le abrirá también las puertas del amor (169).
Miguel Salazar, el protagonista de *Susana*, encuentra en la
inquietud y el riesgo de un viaje profesional, al inicio de la
novela, la ocasión de vivir exteriormente su propia interiori-
dad (170). El viejo anarquista o socialista redime, en su
propia acción, las contradicciones del discurso teórico que
predica (171). El propio Baroja o cualquiera de sus trasuntos
(médico, periodista, viajero, etc...) observa la realidad y el
ir y venir de los personajes, con el respeto contemplativo y
con la osadía de quien lo hace "actuando" novelísticamente
(172).

IV.6.2.2. Acción y conformidad con la propia contemplación.

En un segundo lugar lo activo es obrar conforme a
los propios sentimientos y convicciones teóricas. La acción se
cualifica moralmente por su carencia de hipocresía. No es por

sus resultados, ni siquiera por su racionalidad, por lo que es una manifestación de la voluntad de poder, sino por su "consecuencia" con el impulso vital que le produce. Son especialmente valoradas como acciones nobles y liberadoras del hombre (moralmente superiores), aquellas que no traicionan el afecto íntimo de la persona, su filiación estética, su familia, incluso su bandería u opinión, por más que no se compartan e incluso se estime conveniente cambiarlas. Lo activo, así considerado, es manifestación de la voluntad de poder en tanto que es cumplimiento del carácter creador del hombre (173). Ya se ha mencionado el caso de personajes barojianos que, detestados en sus ideales o en sus actos, encuentran una cierta redención de su crueldad o mediocridad, en la falta de hipocresía con que actúan, en la autenticidad de su primitivismo (174). En momentos cruciales de la vida, ésta manifiesta su fuerza irrefrenable, lo cual supone una catarsis para la conciencia individual, hasta el punto de reconciliarla, transitoriamente y de algún modo, con un sentido general del mundo; Así, el escepticismo de la crítica nietzscheano-barojiana a la Historia del hombre, queda superado, en numerosas ocasiones, por la admiración que despierta en él su propia vitalidad (175). Desde este punto de vista se entiende perfectamente que la realidad de la acción sea recogida de modo estético más que "realista" (algo que separa la obra barojiana de la novela histórica galdosiana, por ejemplo). El que la acción sea inseparable de la crítica contemplativa, le hace reacia a toda manifestación artificiosa, decadente, de los afectos en ella, algo en lo que como

sabemos ya, según Nietzsche, incurre el tardorromanticismo y la tragedia musical wagneriana (176).

IV.7.

LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO.

El tránsito entre los siglos XIX y XX es una de las épocas en las que la Filosofía europea aborda la relación individuo-sociedad de modo más intenso y dramático; En gran medida hace de ello el epicentro de la transformación humanística que necesita y busca (177). Las propuestas vitalistas de Nietzsche así como la estética que sustenta la obra barojiana, participan de este interés transformador de la cultura europea. En él se consagran, como guías que conducen la reflexión sobre lo individual y lo colectivo, dos representaciones fundamentales del pensamiento: La voluntad de poder y en menor medida el superhombre (178).

Pero aclaremos, como paso previo, los términos que usamos:

Por individual nos referimos a aquella disposición moral y social que concibe a la persona como un ser opuesto al Estado, a la sociedad y a los demás en general; Su formulación doctrinal es el individualismo; Ambas cosas, la disposición y la formulación doctrinal, provienen en la modernidad de la Ilustración y del Liberalismo económico, de la conformación que éstos hacen de los ideales políticos burgueses; Las soluciones que arbitran son de carácter contractualista,

jusnaturalista, liberal, utilitarista e incluso ácrata; Pero a pesar de su diversidad, todas ellas coinciden en el rechazo de cualquier colectivismo atentatorio contra la libertad individual (179).

Por colectivo entendemos todo planteamiento de la persona y de los grupos humanos, que haga de éstos elementos insertos en una realidad superior de carácter eidético (sea ésta religiosa, dialéctica, materialista o positivista); Su formulación teórica es el colectivismo que ve en la realidad superior al individuo su justificación; El conocimiento del sujeto sólo es posible dentro de un modelo racionalista. Sin duda dentro de esta acepción podemos situar al Idealismo, Marxismo, Positivismo Comtiano y a determinadas posiciones teológicas cristianas (180).

IV.7.1. CRITICA DE LOS MODELOS HEREDADOS.

Con respecto a estas acepciones individualistas o colectivistas, Nietzsche y Baroja intentan huir de todo maniqueísmo teórico y exploran nuevas posibilidades, considerando como fundamentos morales de sus propuestas estos dos: El papel irrepetible del individuo en la sociedad y las posibilidades personales que ésta debe brindarle si pretende ser "sociedad humana". Los planteamientos iniciales del discurso sobre lo individual y lo colectivo en nuestros autores, serán en algún caso decimonónicos (presentando frecuentes alusiones

a Comte, Marx, Bakunin, Dostoyevsky, etc...); Las conclusiones vitalistas que presentan son propias de lo más genuino de la cultura del S. XX. En ellas la estética adquiere una importancia destacada como elemento moralizador de las relaciones del individuo con la sociedad, como nuevo criterio de experiencia social (181).

Podemos rastrear en las obras de Nietzsche y Baroja tres razones por las que las soluciones ofrecidas, hasta el presente, por la cultura occidental a las relaciones entre el individuo y la sociedad (sean individualistas o colectivistas) parecen insatisfactorias:

- El olvido generalizado de que el desarrollo de la persona, el funcionamiento natural de la sociedad y la riqueza de la cultura, precisan fomentar, en las costumbres públicas y privadas, la "soledad creadora" (contemplación) (182).

- La incapacidad mostrada hasta el presente para ofrecer a la persona, en los modernos procesos de producción, participación y consumo, trabajo, responsabilidad y consumo libres y no trabajo, responsabilidad y consumo alienados (183).

- La relegación de la cultura y de la educación, en muchas ocasiones, a técnicas de propaganda o adiestramiento de masas, olvidando su función crítica y suscitadora del genio personal (184).

Tanto Nietzsche como Baroja señalan con frecuencia la responsabilidad de muchos elementos de la tradición cristiana, en la génesis de estas tres insuficiencias, participando así, en gran medida, de la crítica ilustrada a la religión y del laicismo decimonónico. Sin embargo lo que más nos interesa advertir ahora, es que nuestros dos autores denuncian con singular anticipación y coraje, la incapacidad de alternativas políticas y morales contemporáneas para vertebrar un auténtico humanismo: Ni el Positivismo social, ni el Anarquismo, ni el Socialismo lo lograrán. En ningún caso los distintos prototipos sociales de más éxito en las sociedades contemporáneas, aparecen como paradigmas morales o estéticos; Por eso las propuestas, sugerencias o alternativas humanistas que nos puedan hacer nuestros dos autores, serán siempre encarnadas por individuos representativos o elementos alegóricos de una determinada actitud moral más que de un sistema ideológico. Si bien ambos autores aluden con frecuencia a colectivos nacionales, étnicos o políticos al ejercer la crítica social, no lo hacen para crear nuevos sistemas, ni siquiera para establecer una sistematicidad crítica, sino para destacar alguna reflexión vitalista; Por ejemplo, a pesar del intelectualismo imperante en la cultura europea, es posible descubrir en ella individuos representativos de las manifestaciones vitales de la naturaleza, que algún día regenerarán la voluntad de poder en la historia colectiva del hombre (185).

Nietzsche y Baroja, por tanto, eluden la formulación sociopolítica del problema individuo-sociedad, pues la

consideran falsa en sus diversas determinaciones racionalistas. Todas ellas, en gran medida, muestran los vicios de la cultura europea post-platónica: Origen intelectualista (son sistemas que explican, no experiencias que comprenden), "odian" las manifestaciones más propiamente vitales del hombre (lo corpóreo, lo emotivo, lo festivo, etc...), muestran un "materialismo moral" maniqueo y sectario (sólo son "bienes" determinados bienes explicados en el "sistema") y niegan o manipulan las representaciones estéticas que de ellas acaba realizando el hombre (esteticismo, dirigismo, dogmatismo estético, etc...).

En este contexto hemos de entender las críticas al Socialismo; Baroja, en especial, las singulariza en personajes dando más viveza a su crítica teórica. A este respecto admite, en medio de su rechazo frontal al "sistema", una cierta rebelión estética y moral en los propios obreros socialistas, por su utopismo y ascetismo personal. De modo similar, pero más significativo, los anarquistas son contemplados como un intento de rebelión moral y estética más auténtico que el de los socialistas: Su falsa concepción de lo humano está llena de vitalidad y manifiesta adecuadamente la omnipresente voluntad de poder que rige la naturaleza. Si el Socialismo se alza contra las insuficiencias morales del individualismo burgués, el Anarquismo lo intenta, además, contra las del colectivismo y ello a pesar de los propios anarquistas. El impulso vital de éstos no fructifica adecuadamente, a causa del lastre doctrinario que los embarga, por las altas dosis de

demagogia de algunos de sus líderes más importantes, por el oportunismo de muchos de ellos y por la indigencia material que constriñe la conciencia moral de los desheredados (186).

Ni que decir tiene que el individualismo burgués, mediocre e insolidario, de la clase burguesa dirigente, heredado en sus vicios de la decadencia que arrastra la civilización judeo-cristiana, es desestimado también como alternativa humanista. Baroja, en especial, denuncia la falsa solución que ofrece a los problemas sociales. Para colmo, la degradación de lo que antaño fuera auténtica nobleza, en formas de abuso y egoísmo insolidario, relegan a la mayoría de la clase dirigente a reliquia histórica destinada a desaparecer. Incluso es intuido que, en semejante decadencia, germina la semilla de grandes tragedias de la humanidad, algo que el siglo XX, por desgracia no dejó de confirmar (187).

IV.7.2. EL INDIVIDUO Y LA SOCIEDAD EN UNA NUEVA CULTURA.

Partiendo de estas críticas el humanismo de Nietzsche y Baroja, cada uno en su quehacer, intenta buscar las claves que permitan alumbrar una nueva cultura o civilización. De nuevo las formulaciones son estéticas; La nietzscheana cuenta con su originalidad filosófica y poética, la barojiana con la nueva expresividad y ascetismo literario de su prosa (del Noventay ocho en general). En ambos casos se constata un

esfuerzo por enraizar las nuevas propuestas morales en lo mejor de la tradición cultural europea, tantas veces relegado al olvido, así como en lo mejor de las tradiciones particulares de España y Alemania. Cuatro serán las principales claves de comprensión de la relación individuo-sociedad que busquen el humanismo nietzscheano-barojiano:

- Una comprensión genética de la persona y de la sociedad.
- La vigencia moral de nuevos ideales ascéticos.
- El rechazo del prejuicio igualitarista.
- La apertura al superhombre.

Estudiemos pormenorizadamente cada uno de ellos, dejando el último para el apartado siguiente (IV.8.) de este capítulo.

IV.7.2.1. La comprensión genética del hombre y la sociedad.

En el vitalismo nietzscheano el concepto de hombre es dinámico y está imbuído de historicidad; Utilizando término bergsonianos diremos que en él "dura" la naturaleza, que ésta es la Historia y que en tal duración histórica actúa la subjetividad como elemento "factor" de libertad (aquella que busca todo ser natural). A lo largo de las generaciones se han ido creando las condiciones que propician la conciencia subjetiva del hombre y por medio de ellas la naturaleza

alcanza formas de crecimiento, maduración y búsqueda de la libertad (188).

La correlación entre lo individual y lo colectivo en Nietzsche y en Baroja suele presentar este planteamiento vitalista elemental. La persona humana tiene el deber de ser natural inscrito en su propia condición; tiene también el deber de no odiar el impulso de la vida que mora en él, debe aspirar, por tanto, a la libertad que en ella se ha venido construyendo desde el arcano de los tiempos. Como recuerda la conocida sentencia de Martin Buber "el hombre, para Nietzsche, es comprendido genéticamente como algo que ha surgido del mundo animal y sale fuera de él" (189). Hombre y sociedad están por hacerse dentro de la naturaleza, nada es definitivo ni absoluto más allá de su propia evolución genética, o si se quiere, de su propia genealogía. Existe un determinismo natural que, por encima de las vicisitudes ocasionalmente contradictorias del devenir histórico, tiende a la libertad. He ahí el profundo valor ético de la Historia, la auténtica fuente de la dignidad en el género humano. Mas ... ¿cómo atender adecuadamente a este deber inscrito en la propia filogénesis humana ? Veamos:

IV.7.2.2. La vigencia de nuevos ideales ascéticos.

La aspiración moral del hombre es autónoma en cuanto que va inscrita en su propia condición genética de ser vivo.

Semejante autonomía moral construye modos de comportamiento que fortalecen al individuo frente al vacío o la nada y que constituyen, en el humanismo nietzscheano-barojiano, nuevos ideales ascéticos. Aparecen, en su acepción más sugerente, como formas de atender el insoslayable requerimiento moral de la vida, sin subterfugios ni asideros ontológicos o teológicos. En torno a ellos se inicia una reflexión moral contemporánea, presente especialmente en Max Scheler y Max Weber (190).

Nietzsche atribuye a los ideales ascéticos una nueva significación estética sin la que no es posible la vida moral. La distinción entre los viejos ideales ascéticos del cristianismo y los de Nietzsche, reside precisamente en el interés de éstos por generar creatividad, expresión, plasticidad, abundancia de formas o riesgo; Los primeros son interpretados como formas de sometimiento, austeridad, misticismo o sentimentalismo culpable (algo que está presente por ejemplo en la pobreza, castidad y obediencia monacales).

Algunos comportamientos que representan los nuevos ideales ascéticos nietzscheanos y que aparecen también en la obra barojiana son los siguientes:

- Praxis vital del conocimiento: Búsqueda de la intuición estética, actitud ilustrada, goce artístico, gozar y padecer sin renunciar a la dignidad humana, aprender a morir y envejecer sin odiar la vida o la juventud... (191).

- Praxis vital del riesgo: Querer ante todo, ejercitar constantemente la voluntad, querer lúcidamente aunque lo que se quiera sea la nada (192).

- Praxis vital de la autosuperación: Ejercitación o entrenamiento (ascesis) en observar, aprender, fortalecer el carácter, la condición física y psicológica personal (193).

- Praxis vital de la convivencia: Integrar colectivos humanos sin desaparecer en ellos, observar comportamientos públicos solidarios pero no gregarios, epicureismo, soledad creadora, cercanía a la naturaleza... (194).

- Praxis vital de la autoestima: Aborrecer la compasión como justificante moral de la impotencia o debilidad, asumir la compasión como generosidad del noble, reconocer lo superior y lo inferior a uno mismo, huir del rencor, saber acordar y rebelarse (195).

- Praxis vital de la verdad: Buscar la verdad de la vida, no una doctrina racional o una "espiritualidad" (196).

Se puede concluir que estos ideales ascéticos, entre otros, tienen sentido en cuanto realizan una función humanista y construyen al hombre en todas sus dimensiones, autónomamente. Claro que esto, además de heterodoxo en la tradicional cultura judeo-cristiana, es dramático, pues se enfrenta a la

inveterada costumbre de aferrarse a la inmortalidad individual y colectiva como sucedáneo de apego a la vida. Es decir, supone sustituir el ansia judaica de inmortalidad (constitutivo fundamental de lo decadente), por el ansia helénica de autosuperación, de construcción de la vida, de búsqueda de la perfección en el vivir sin necesidad de trascender la muerte (constitutivo fundamental de lo noble)... ¿Que nos enfrentamos al vacío, a "lo otro" ?... También la llamada cultura occidental se aniquila ella sola en el vacío nihilista de su propia metafísica, porque no es capaz de asumir la nada serenamente, con la nobleza señorial del sabio o del artista. Por el contrario todo lo que conduzca a tal asunción de la nada, propiciará la aparición de ideales ascéticos de nuevo cuño, la autonomía moral que pretende el humanismo de Nietzsche (197).

La instauración efectiva, en la vida individual y colectiva, de los ideales ascéticos expuestos, asume el nihilismo como un reto moral más que como una conclusión definitiva de la razón. Tanto en la obra de Nietzsche como en la de Baroja, encontramos la convicción de que la cultura europea llega en el nihilismo a un agotamiento teórico de tal magnitud que amenaza con destruir al hombre (en especial su instinto social) y aún lo consigue en muchos momentos de la historia reciente (198). El nihilismo en cuanto que supone la caída de grandes postulados metafísicos en la cultura, conlleva la muerte de Dios en su sentido ontológico más propio; Ahora bien, por lo mismo, es portador de la muerte del

hombre individual y colectivo, pues éste es un "hijo de Dios", del Dios que ha muerto (199). Esta muerte de Dios debe ser asumida ascéticamente, con la misma dignidad con la que se asume la nada, procurando desde ella rehacer el yo como "conciencia de soledad que se expresa". Esta conciencia proporciona "identidad" más que "subjetividad ontológica" (diferenciación abstracta con un absoluto moral) (200).

En el caso particular de la obra barojiana, nos encontramos ante propuestas estéticas que se incorporan a la tarea nietzscheana de construir un nuevo humanismo desde la conciencia de la nada; En este sentido encontramos allí análisis y propuestas propias de la actual Antropología filosófica (201). Al asumir ascéticamente la muerte de Dios, en el sentido nietzscheano explicado, Baroja huye de falsos consuelos de la muerte y el dolor, por muy "colectivos que sean"; Por el contrario se intenta aprender a vivir con ambas condiciones de la vida, no a justificarlas o "santificarlas"; Se ejerce la autonomía humana no sometiéndose a un absoluto moral, objetivo y colectivo, que reconcilie al mundo con su negatividad; Se toma posesión del impulso moral que compete a los humanos, siguiendo un mandato ontogenético y filogenético: Desarrollarse y construirse, por encima de todo (202).

IV.7.2.3. Rechazo del prejuicio igualitarista.

La aceptación consciente de la Muerte de Dios supone, en el pensamiento nietzscheano, negar la existencia de un igualador universal o absoluto metafísico, que por encima de las diferencias de "lo aparente", reconcilie en su superioridad las contradicciones y diferencias que los seres vivos muestran por doquier. De igual modo ninguna diferencia queda amparada ontológicamente por principio absoluto alguno: Las diferencias existen como manifestaciones del eterno retorno de la vida, son sustituibles por otras en ese mismo retorno y carecen, fuera del ser vivo que las manifiesta, de toda onticidad, son modos del ser (203).

Tal posición remite de nuevo a la correlación entre lo individual y lo colectivo que se está estudiando y al humanismo de nuevo cuño que Nietzsche y Baroja proponen. Obsérvese en este sentido, que tal humanismo construye al "individuo", es decir al "sujeto diferenciado" y que ello sólo es posible dentro de un grupo establecido como "societas". Es decir que "diferenciación" no es opuesto a "sociabilidad" sino concomitante con ella. Por consiguiente, cuanto más estable y rico en matices estéticos sea un grupo, mejor desarrollará en su seno individualidades humanas. Este ideal de correlación entre lo individual y lo colectivo queda explicitado en tres aspectos de la reflexión nietzscheana a los que la obra de Baroja es singularmente sensible: La conciencia de la violencia de "lo otro", La suprema igualdad de la muerte, La

ponderación de la desigualdad:

- La conciencia de la violencia de "lo otro".

Encontramos en Nietzsche y Baroja una aceptación estética y por tanto moral de lo diferente (de "lo otro"). Rechazan el principio de la igualdad natural de los seres vivos, ya sea como esquema hermenéutico de la persona y la sociedad, ya sea como horizonte moral de ambas. Aceptar "lo otro" es aceptar la no igualdad. Existe en la condición humana el derecho a la diferencia (de vida, de trabajo, de creencia, etc...). Esto supone el derecho del individuo a ser "igual" a los demás en su "capacidad de proyecto", en su posibilidad de "hacer su vida", de no ser "sometido" o "instrumentalizado" por el grupo. La consecución de semejante ideal, la aceptación de "lo otro", conlleva la violencia propia de quien se construye a sí mismo. No existe, en el conjunto de la obra de Nietzsche o Baroja, una exaltación moral de la violencia destructora de lo humano, sino una constatación de la inevitabilidad de rupturas individualizantes en las formas de vida. La cultura y sobretodo la condición humana de la vida, debe "comprender", en todas sus raíces y componentes, el fenómeno de la violencia y cualificarlo. En el ejercicio de "valoración" que esto supone aparece la conciencia de "lo otro" y la adaptación de la violencia a formas estético-morales compatibles con la propia vida humana y su dignidad (204).

- La suprema igualdad de la muerte.

Se puede observar también en nuestros dos autores, que la historia natural es asumida, en su conjunto, como un proceso de diferenciación y supervivencia frente a la debilidad más igualitaria posible, la de la muerte. En tal proceso encuentran su desarrollo las condiciones físicas y espirituales de los seres vivos y por eso, en el último esfuerzo vital del hombre, aquel que precede a la muerte, en el modo de morir, se advierte meridianamente la "individualidad" del sujeto. Por tanto las posiciones igualitaristas, singularmente las más extremas y doctrinarias, son consideradas una falsa moral e incluso una manifestación inconsciente del "odio contra la vida" propio del impulso autodestructivo del racionalismo. En el origen de tales tendencias es posible observar intuiciones teóricas, psicológicas y sociales que anuncian posiciones posteriores del Psicoanálisis y del Estructuralismo (205).

- Crítica y ponderación de la desigualdad.

No obstante no se constata, como a veces se ha generalizado abusivamente, un "darwinismo" absoluto, ni un estereotipo naturalista extremo, en las posiciones morales y sociales antiigualitarias de nuestros dos autores: No todas las desigualdades son productos del perfeccionamiento natural de los seres vivos; Existen desigualdades, que en su estado actual, no manifiestan la evolución de la vida, sino que son

establecidas, por el resentimiento de la cultura judeo-cristiana, como armas contra aquella. Las desigualdades son valoradas, entonces, a partir del criterio moral vitalista que rige su obra. Por lo general las desigualdades nacidas de las características físicas, del genio o del psiquismo individual, de la carga genética de los individuos, son apreciadas como manifestaciones vitales, situadas en uno u otro momento de la evolución; En este contexto son respetadas como momentos del proceso de construcción de un cierto ideal humano siempre inconcluso (para Nietzsche el Superhombre); Son diferencias provisionales que nos incumbe a todos aceptar como individuaciones y respetar en su propia evolución (206). En cambio las desigualdades constituidas como "ideales humanos" definitivos, que detienen artificialmente toda evolución o que son "parousía escatológica" de la razón, e incluso por extraño que parezca de la razón igualitaria, son denunciadas como antinaturales; Se procurará, en consecuencia, desenmascarar su "rencor" y su "odio a la vida". Por lo general sus promotores adoptan un lenguaje igualitarista, con el que disfrazan su incapacidad para vivir moralmente en la naturaleza como seres naturales; Suelen ofrecer mensajes sacerdotales, de casta sometida a un Dios, misticismos culpables y consoladores, que justifican la debilidad o la impotencia propia y que se adueñan del esfuerzo de quienes intentan superarse; Crean, así, una moral hipócrita y desigualdades de nuevo tipo, perniciosas para el prestigio de la vida. En este marco se pueden interpretar en su propia praxis, los distintos sistemas racionalistas (políticos, morales, metafísicos, etc...)

contemporáneos y ello por encima de diferencias superficiales y episódicas (207).

Se puede concluir esta reflexión general sobre el igualitarismo, resaltando que la respuesta moral preconizada por Nietzsche y Baroja al fenómeno de la desigualdad, pretende evitar toda condena fácil de ésta, es decir, toda condena fundamentada en la falsa moral de quien, siendo débil, no tiene modo mejor de prevalecer que integrando su inferioridad en la igualdad general de los individuos, presentándolo, además, como bien último o perfección humana. Desde un punto de vista teórico esta posición niega la más elemental manifestación de la vida (ésta genera "individuos", seres diferentes) y desde un punto de vista "pragmático" crea la utopía igualitaria como consuelo, como camuflaje del nihilismo que le acecha. Se nos propone asumir el hecho de "lo diferente", en lo que tiene de estimulador del individuo y de la especie; Las diferencias son respetables en tanto que corresponden a la tensión de vivir, al esfuerzo del que lucha instintiva y optimistamente, por vivir libre, consiguiéndolo en mayor medida que otros. Debe suprimirse la trampa hipócrita de quien dice no querer luchar y sin embargo lo hace, de quien predica la igualdad y vive de modo desigual, de quien pone en juego, para competir, la mala conciencia de hacerlo y con ello engaña al rival. La lucha con las desigualdades existentes no es tanto para suprimirlas, cuanto para dignificar el esfuerzo del hombre por superarse superándolas. Tampoco se debe intentar

encauzarlas en un utilitarismo alicorto, que mantenga habilmente las diferencias sociales pero no las individuales. En general se nos propone un humanismo que:

- Asuma como natural el que haya y deba haber derecho a las diferencias.

- Administre y pondere "lo distinto", de modo que no impida la posibilidad de superarse y competir socialmente a ningún individuo, o que concluya en un "sistema de dominación".

- Que ennoblezca, en sus condiciones materiales y formales, la lucha por superar toda diferencia, aunque nunca se alcance tal objetivo. No se puede, por tanto, degradar la lucha vital del hombre convirtiéndola, para la mayoría, en capacidad de cambiar, sólo, las apariencias de "lo diferente"; Es preciso mantener, para esa misma mayoría, la posibilidad real de rebelarse y lograr cambios de vida.

- Que refleje el auténtico valor estético de cada individuo, los instintos vitales con que se expresa, tal como fue en los tiempos clásicos.

Si no responden a estos criterios, las desigualdades pierden validez moral, se apartan del impulso natural que las forma, consagran la prevalencia del espíritu servil sobre el señorial y destruyen la dignidad de la persona, por eso deben ser combatidas. En el devenir de la Historia encontramos numerosas degradaciones de la desigualdad y en la época presente no menos que en anteriores.

Niestzsche y Baroja se constituyen en precursores de una esperanza, multiplicando sus esfuerzos por evitar la autodestrucción moral que manifiestan importantes componentes de la cultura de masas contemporánea; En cambio, no establecen una axiología moral precisa y es difícil determinar con exactitud, en dónde reside el equilibrio entre la desigualdad justa y la injusta, o cómo se deben establecer condiciones formales y expresiones ennoblecedoras de la competitividad humana; Con frecuencia se nos remite a casos particulares y por eso encontramos, en ellos, una moral de "lo individual" previa a una moral de "lo colectivo". De todos modos la crítica que conllevan los criterios sobre el igualitarismo de Nietzsche y Baroja, desmonta las utopías sociales del siglo XIX y primera mitad del XX con singular fuerza. Se preconiza así una civilización más atenta que otras anteriores al hombre individual y a su praxis. No se busca un acomodo al "sistema de dominación" o cualquier doctrina que de él dimanase, sino una conexión estética con la tensión moral del hombre que crea formas de vida social, siempre provisionales. De algún modo Nietzsche y Baroja inician un camino que debemos proseguir y construir a los demás. Sus aforismos, representaciones y ejemplos, sin pretender ninguna axiología absoluta, nos ilustran y simbolizan bien el nuevo horizonte moral y representan vitalmente el humanismo posible. De ellos se colige que toda superación moral humana pasa por dignificar las desigualdades que la vida manifiesta y no por "reificarlas" (como diría T. W. Adorno). Se colige, igualmente, que hay que alumbrar nuevos usos educativos, una pedagogía que promueva

en los jóvenes la finura de espíritu, el epicureismo escéptico, la "ascesis" de la palabra, el criticismo, la educación del gusto, etc..., en suma, la posibilidad estética de sentirse vivos. Sólo desde esta experiencia individual se alcanza la moral colectiva, la dignidad de la persona, no su adoctrinamiento o gregarización (208).

IV.8.

EL HEROE Y EL SUPERHOMBRE.

El final del apartado anterior presenta la superación nietzscheana de todo prejuicio igualitarista como un interés por construir al hombre individualizadamente. Aquellas sociedades que se han estructurado en sistemas políticos igualitaristas, impidiendo el desarrollo de la iniciativa individual, han decaído en su vitalidad, propiciando que la fuerza de lo individual, que en definitiva es quien hace evolucionar la especie, se imponga clandestinamente en el sistema social; Tales sociedades han degradado y pervertido la presencia de "lo diferente" en ellas, tanto como aquellas otras que, organizando su praxis política en función del desarrollo y dominio de élites, logran convertir la vida humana en un subproducto ideológico de la barbarie (209). En la estética nietzscheano-barojiana se valora al individuo que proyecta en la sociedad su fuerza de innovación y crítica, por encima de catecismos ideológicos o pseudocientíficos. Se pretende, por tanto, una sociedad en la que tal individuo no sea un marginado, en la que se adecúen a él las formas de convivencia, la praxis política, el sistema educativo, etc... La defensa moral de "lo diferente" integra la persona y la sociedad humana en el "continuum" de la naturaleza, en su constante y prometeica autosuperación; A partir de ahí es una estética abierta al superhombre (210).

IV.8.1. ALGUNOS CARACTERES NIETZSCHEANOS DEL SUPERHOMBRE.

Para tratar esta cuestión es preciso despojarse de toda caricatura y acudir a una comprensión rigurosa de la obra del filósofo alemán. Teniéndola en cuenta, pasemos a examinar aquellos caracteres nietzscheanos del superhombre más relacionados con la obra barojiana:

- El superhombre nietzscheano trata de configurar una tensión antropológica, es decir, el conjunto de apelaciones y respuestas (físicas, psíquicas, culturales... históricas) que presenta la vida humana, su dinamicidad, su agonía. Trata de interpretar al hombre en sí mismo como constante voluntad de superación. Es pues una depuración estética de las formas de lo humano en la que se busca la autenticidad de la vida natural. Para ello se hace imprescindible la actitud crítica, es decir, el esclarecimiento ilustrado de aquellas experiencias individuales o colectivas, ensayadas en la búsqueda de la perfección humana; Este análisis tratará de no repetir errores y consagrar aciertos (211).

- Como consecuencia del carácter anterior aparece otro que nos interesa resaltar: La imposibilidad individual o colectiva de un estereotipo definitivo del superhombre nietzscheano. Cuantos se han formulado respondieron a intentos de manipulación tendenciosa del pensamiento de nuestro filósofo, atentando impudicamente, en muchas ocasiones, contra lo que le es más propio, la aceptación de la vida. El super-

hombre es un horizonte moral antiidealista, y por tanto nunca será un "credo", un pueblo, una raza, un grupo o un individuo definidos; Por el contrario será el mantenimiento histórico de la posibilidad de la perfección humana. Cualquier identificación de este ideal de modo óntico, no representativo es una objetivación histórica ilegítima, cualquier sujeto que se proclame culminación del devenir humano, es una falsificación del superhombre de Nietzsche (212).

- Supone el superhombre una apertura a la multiplicidad de signos expresivos de la vida humana, de modo que ninguno de ellos, la vida misma, se vea relegado a la clandestinidad. El superhombre encuentra un horizonte moral adecuado en la individualidad y no en el individualismo; Es una construcción individual que, sin embargo, no está hecha tan sólo para el individuo y no se representa exclusivamente por una sola experiencia de la vida humana; Esta, que es origen y destino de todo discurso, vincula inevitablemente el superhombre a la sociedad; cualquier proyecto personal autónomo, si engrandece las fuentes y los cauces particulares de la vida humana, configura, multiplica y cualifica usos y hábitos comunitarios. Integrar las representaciones teóricas más dispares del hombre, recibidas de la historia, en un nuevo humanismo, es una labor hermenéutica (comprensiva) singularmente difícil e importante; Es sin duda un reto para el filósofo, el profeta o el precursor, pues debe combatir contra el peso enorme de una tradición construida demasiadas veces contra el hombre. Sin embargo nada está hecho definitivamente,

todo está por hacer, por eso la vida y sus formas expresivas se perpetúan estéticamente y antes de perecer en su propia negación pueden y deben ser restituídas por tales personajes (213).

- Finalmente nos interesa destacar, entre los caracteres del superhombre nietzscheano, su configuración poética. Entiéndase ésta en su acepción estrictamente filosófica, es decir como facultad creadora de la expresividad humana (poiesis). El fin humano de la moral deviene, en el superhombre, en poesía y en ella, que es praxis estética por antonomasia, encuentra su mejor expresión. No debe extrañar pues la carga poética del lenguaje filosófico nietzscheano, ni tampoco la apertura filosófica de su poesía (214).

IV.8.2. LA AGONIA BAROJIANA DEL SUPERHOMBRE.

Mencionados estos caracteres del superhombre nietzscheano examinemos cómo se encuentran expresados en la obra barojiana.

De entrada conviene resaltar que, sobre la cuestión del superhombre, no hallamos en Baroja la misma correspondencia que encontramos con otras cuestiones de la obra nietzscheana. Es sin duda el superhombre el elemento de la Filosofía de Nietzsche con el que la obra del escritor español se encuentra más desasosegada. La variedad de matices con la

que Baroja se acerca a él muestra el talante agónico de tal acercamiento. En él encontramos perfectamente representado cuanto ya se ha dicho anteriormente acerca de la evolución del factor voluntad en el novelista español (ver III.10.2., pgs. 218 y ss. y IV.2., pgs. 289 y ss.) (215).

Resulta difícil precisar las razones por las que se produce esta relación agónica, pero nos es legítimo suponer cuatro motivos:

- En primer lugar la propia evolución filosófica de Baroja. Al constituir el superhombre el desenlace final del pensamiento de Nietzsche, al que se accede tras una peregrinación intelectual larga y salpicada de múltiples precisiones históricas sobre el papel de la Filosofía y la cultura, el acercamiento barojiano a todo ello debe ser, necesariamente, lento. En la medida que el autor español intuye (conoce) el lenguaje filosófico nietzscheano, aparecen personajes que concitan en sus rasgos la figura del superhombre, aunque siempre parcial y polémicamente. Como ya se ha dicho, a la postre, tal actitud es profundamente nietzscheana (216).

- En segundo lugar hay que referirse a que la particular acepción barojiana del héroe, no siempre encaja con el arquetipo moral del superhombre nietzscheano. Este no es comprendido fácilmente y en algunas ocasiones es interpretado como un nuevo absoluto moral, sustitutorio de los que ya han fracasado en la cultura europea, y quizás por ello Baroja sea

recalcitrante a él (217).

- Un tercer motivo sería el especial atractivo que tiene para Baroja la estética schopenhaueriana del pesimismo. Nuestro novelista tarda en comprender o aceptar la salida al nihilismo moral que Nietzsche aporta a la cultura europea; Incluso aún aceptando diversos aspectos del mensaje de Nietzsche, no asume con facilidad el optimismo vital y moral que de ellos concluye el profesor de Basilea, en una palabra no siempre está claro en Baroja cómo se puede transformar el escepticismo racional en una nueva posibilidad de humanismo.

Sea como fuere Baroja debate con el superhombre nietzscheano acerca de los fundamentos mismos de la voluntad de poder y en tal debate hay acercamientos y alejamientos alternativos, que hacen de la experiencia novelística una reflexión filosófica importante y viceversa (218).

- Por último, es legítimo suponer que el cuidado con que Baroja se acerca al superhombre, tiene relación con la propia experiencia histórica de su tiempo, especialmente del primer tercio del Siglo XX, pues no en vano en ella regímenes totalitarios apoyaron en aspectos parciales y deformaciones de la Filosofía de Nietzsche, su brutalidad y destrucción planificada del hombre; Aunque Baroja es consciente de que la Filosofía del autor del Zarathustra no tiene nada que ver con ello, un elemental sentido de la prudencia le aconsejó calibrar bien el alcance público que pudiera tener su nietzs-

chismo en determinadas circunstancias (219).

A pesar de todo, es preciso tener en cuenta que, aunque Baroja pone especial cuidado en asumir el superhombre nietzscheano en sus personajes más destacados, encontramos en ellos una intuición clara de los factores morales y estéticos que les acercarían a éste. Son los personajes de sus primeras obras importantes (trilogía *La lucha por la vida* o *La raza*) quienes expresan mejor en sus respectivos contextos novelísticos, la reticencia barojiana. Por el contrario los personajes de novelas posteriores, también importantes, asumen más decididamente las tesis del arquetipo nietzscheano, aunque tal vez su expresividad y vitalismo sean menores (trilogía *El mar*, *Memorias de un hombre de acción* o *La selva oscura*). Nuevamente es preciso recordar que cuanto mayor es la inquietud (agonía) con que Baroja se acerca a Nietzsche, mayor es el nietzschismo que encontramos en él, mientras que cuanto menor es su recelo más disminuye la capacidad de representar el vitalismo nietzscheano que poseen sus novelas.

IV.7.3. EL HEROE BAROJIANO.

Una mejor caracterización del modo con el que Baroja asume agónicamente el superhombre de Nietzsche, la encontramos en el héroe barojiano; Suele ser éste un personaje destacado en la novela, aunque no necesariamente el protagonista principal de ella; Suele, también, pervivir en varias obras,

asumiendo en sí la continuidad histórica y literaria de la acción, pero sobretudo la del tema teórico del conjunto (es decir la continuidad de la experiencia humana, acción-contemplación, que concita).

Aunque tal prototipo no es "teorizado" de modo importante por Baroja, merece ser considerado dada su abundancia y el papel factorial, estético y vitalista, que juega en su novelística. A él pertenecen figuras como las de Fermin Acha, Andrés Hurtado, Eugenio de Aviraneta, Jaun de Alzate, Silvestre Paradox, Zalacaín, etc...

Las peculiaridades del personaje heroico barojiano que nos aproximan al superhombre de Nietzsche son las siguientes:

- En primer lugar se puede advertir que el héroe barojiano no se constituye nunca como un paradigma axiológico-moral, por tanto tampoco es una personalidad que, antes de la acción de la novela, sea en sí misma superior a otras; Es un mortal más en el que la naturaleza va alcanzando, paulatinamente y no sin dificultades, un grado superior de desarrollo (de capacidad estética en el disfrute de la vida, en el conocimiento, en la convivencia, en el dolor, etc...); La superioridad que presenta no es fruto de una decisión ajena a la acción que desarrolla (praxis), ni siquiera fruto de un empeño personal y explícito de superioridad. No hay pues una raza heroica, un partido superior, una religión "verdadera",

un sujeto históricamente absoluto... El héroe barojiano no hipostasía su figura como símbolo moral y estético de lo heroico; Es ésta una posición que debe tomar el lector (220).

Tanto el héroe barojiano como el superhombre de Nietzsche son, en este particular, "aperturas", sospechas o inicio de la conquista de la propia dignidad. Ninguno de ellos ejemplariza sistema moral alguno de modo apriorístico, sino un impulso de superación en el que importa más lo que se descubre en él que la meta propuesta. No es que cualquier "norma" sea innecesaria sino que es un recurso instrumental del impulso ético de la vida humana. El pesimismo que, quiérase o no, debilita la moral no es superado por vía teórica sino por la praxis: Construir ante todo, aunque no se sepa en su totalidad qué se conoce, superar la "nada" en la "acción", dar un sentido vitalista a la razón, la religión o la muerte (221).

- En segundo lugar el personaje heroico barojiano va acompañado, por tanto, de caracteres antiheroicos que le "desmitifican", evitan su "reificación" y le dotan de polemicidad. Tal personaje puede ser ambivalente (dionisiaco-apolineo), manifestar virtudes y defectos a un tiempo y contradicciones teóricas. Ello no impide que expresen adecuadamente el impulso vital del hombre que "busca" un sentido moral a su acción. Es un personaje, además, fácilmente reconocible en la vida cotidiana (incluso algunos han existido materialmente en la Historia, caso de Fermín Galán o Buenaventura Durruti por ejemplo), lo que facilita su crítica por el

lector. Adquiere, por tanto, el héroe barojiano una conformación trágica en la que libera impulsos vitales, al margen del discurso teórico con el que se arrope; Constituye, en consecuencia, una "praxis" (222).

Tanto el héroe barojiano como el superhombre de Nietzsche constituyen modelos que actúan conformando una "apariencia", son en el pleno sentido del término "modelos", "imago homini". Tal apariencia es creadora, dialógica, arriesgada... por lo que no es inferior a "lo real", sino transformador de ello; Encarna en su constitución literaria el ejercicio estético del autor y del contemplador (lector), suscita en ambos creatividad estética, es decir, dignidad moral. El héroe barojiano posee, en este particular, una emotividad lírica comparable, en muchas ocasiones, a la carga poética del Zarathustra nietzscheano (223).

- En tercer lugar destaca en el héroe barojiano la proyección colectiva de un proceso histórico individual. En él se presentan muchos personajes como construcción filogenética de ideales, que engrosarán el proceso de perfeccionamiento de la especie. La depuración de culturas y razas que impone la naturaleza (nunca una razón positivizada), empuja a la especie humana, por medio de la perfección individual, hacia una perfección colectiva. En las sociedades actuales se corre el riesgo de anular este proceso, sino se adecúan a la figura del héroe o del superhombre, las formas de vida colectiva y los ideales morales. Dentro de este esquema la construcción

política, económica, social, cultural, etc... del individuo, es la construcción "heróica" de la sociedad. El héroe es un ideal colectivo de la especie humana que sólo es posible alcanzar individualmente. En su construcción no se "reconcilia" ningún conflicto entre lo individual y lo colectivo, pues éste debe ser solventado por el uso instrumental de la razón. El héroe no remite las contradicciones y conflictos presentes a "otro mundo", sino que lo sitúa en este, asumiendo para ello riesgos y errores. Cada situación conflictiva es confrontada con las valoraciones humanas que se suscitan colectivamente, de modo escéptico y personal, encontrando en el juego político un instrumento de promoción y difusión de los impulsos morales, no una autojustificación de los mismos. Toda posición moral es, más que nada, una elección vital arriesgada y si no se plantea así se inmoraliza; Esto se puede afirmar tanto de la condición individual de la persona humana como de la colectiva (224).

- Existe, finalmente, en el héroe barojiano una búsqueda constante de autonomía moral; Hay en él una representación de la finalidad humana de la ética; Es "seguidor" y "superador" de la moral kantiana; En su poética late intensamente la autonomía del discurso moral del arte; La independencia psicológica de los personajes que encarnan al héroe, es pareja a la independencia formal que lo anima; Advertimos en él no sólo una rebelión del discurso literario, sino también una alternativa dionisiaca (creadora) de la experiencia filosófica. Aunque Baroja sólo se propuso escribir novelas, no

Filosofía, acabará en esta última, pues su praxis literaria, aún siendo estrictamente tal, resulta coherente con el objetivo filosófico que a lo largo de ella descubre. Sería absurdo pretender sustituir el discurso tradicional de la Filosofía, cosa que Baroja no hace, pero también lo sería desestimar el hecho filosófico barojiano, su exploración vitalista de la novela, la ruptura estética con el Idealismo, el Racionalismo y el Positivismo que manifiesta en ella (225). La no sujeción de Pío Baroja al intelectualismo tradicional de la Filosofía, fue considerado heterodoxo en un tiempo, pero hoy debemos considerarlo como signo de autonomía estética y moral en el hecho artístico, como ejemplo de filosofía viva en el " hombre que juega y trabaja" (226).

Existe en la tradición filosófica española una particular inclinación a expresarse mediante la acción novelada , la glosa, el comentario estético o el ensayo; En esa tradición el objeto de la reflexión filosófica se trasciende en una nueva manifestación de vida intelectual, tal vez menos sistemática y mas intuitiva; De este modo se muestran a la conciencia dimensiones insospechadas de su propia riqueza. Lejos de mostrar una incapacidad inveterada para la Filosofía, como algunos han pretendido, posibilita extraordinariamente la capacidad "comprensiva" del conocimiento; Es una buena tradición en la que el escepticismo vitalista de Pío Baroja tiene un buen acomodo y que, sin duda, debería ser continuada.

IV.9.

NOTAS AL CAPITULO IV.

1. Cfr. SOBEJANO, G.: Nietzsche en España. o.c. Preámbulo. pgs. 10 y ss.
Cfr. BAROJA, P.: Camino de perfección. Ed. Caro Raggio. Madrid, 1.974. cap. XIV. pgs. 93-96.
Cfr. IBID.: Nietzsche y su Filosofía. O.C. Tomo VIII. pg. 853.
Cfr. IBID.: Escritos de juventud. o.c. pg. 233.
Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Tercera parte VII, pgs. 471-472.
2. Cfr. SOBEJANO, G.: Nietzsche en España. o.c. pgs. 351-352.
Cfr. JIMENEZ CABALLERO, E.: Los toros, las castañuelas y la Virgen. Ed. Caro Raggio. Madrid, 1.927. pgs. 112 y ss.
3. Cfr. IGLESIAS, C.: El pensamiento de Pío Baroja. o.c. pg. 286.
4. Cfr. BAROJA, P.: Escritos de juventud (Nietzsche íntimo) o.c. pg. 237.
5. Cfr. GRANJEL, L.: Baroja y otras figuras del 98. o.c. pgs. 32-33, 93-94, 148-163.
Cfr. BLANCO AGUINAGA, J.: Juventud del 98. o.c. pgs. 208-209.

-
6. Cfr. BAROJA, P.: *La intuición y el estilo*. o.c. Tercera parte, VIII. pg. 1.0ñ23.
7. Cabe mencionar por su nueva luz sobre la obra de Nietzsche, acorde en muchos aspectos con la percepción estética barojiana, las siguientes obras:
- Cfr. BATAILLE, G.: *Sobre Nietzsche*. Voluntad de suerte. Ed. Taurus. Madrid 1.972. Especialmente esclarecedor es el Prólogo, pgs. 11-27.
- Cfr. HABERMAS, J.: *Sobre Nietzsche y otros ensayos*. Ed. Tecnos. Madrid 1.982.
- Cfr. COLLI, G.: *Después de Nietzsche*. Ed. Anagrama. Barcelona 1.978. Sobre todo "Recetas para un Filósofo". pgs. 9 y ss.
- Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: *RAIZ Y PROYECCION DE LA VOLUNTAD DE PODER NIETZSCHEANA*. Rev. Aporía. nº 10. Madrid 1.986. pgs. 7 y ss.
- Cfr. KLOSOWSKI,.: *Nietzsche y el círculo vicioso*. Ed. Seix Barral. Barcelona 1.972.
8. Interpretese esta metáfora nietzscheana conforme a la explicación que nos da de ella JIMENEZ MORENO en *Hombre, Historia y Cultura*. o.c. pgs. 144 y ss.
9. Cfr. BAROJA, P.: *Escritos de juventud* (Nietzsche íntimo). o.c. pgs. 238-239.
10. Cfr. BELLO VAZQUEZ, F.: *El pensamiento político y social de Baroja*. o.c. Prólogo. pg. 9 y ss.
- Cfr. ELORZA, A.: *EL REALISMO CRITICO DE PIO BAROJA*. Rev. de Occidente. nº 62. Madrid 1.968.
11. Cfr. SOBEJANO, G.: *Nietzsche en España*. o.c. pg. 395.
-

-
12. Cfr. BAROJA, P.: *Aurora Roja*. o.c. pg. 307.
 13. Cfr. IBID.: *Aurora Roja*. o.c. pg. 143.
 14. Cfr. IBID.: *Aurora Roja*. o.c. pg. 308.
 15. Cfr. IBID.: *Aurora Roja*. o.c. pg. 309. Otros ejemplos de "Sentimiento estético como salida del Anarquismo" pueden observarse en pgs. 256 y ss. de la misma obra y en el final de *Mala hierba* (el ideal de Jesús). o.c. pgs. 326-327.
 16. Cfr. IBID.: *Aurora Roja*. o.c. pgs. 142 y 255 y ss.
 17. Cfr. SOBEJANO, G.: *Nietzsche en España*. o.c. pg. 355.
Cfr. LONGARES, M.: *Prólogo crítico a Escritos de juventud* (P.Baroja). o.c. pgs. 43-45.
 18. Cfr. BAROJA, P.: *El mundo es así*. o.c. pg. 213.
 19. Cfr. IBID.: *César o nada*. o.c. pgs. 592-593.
 20. Cfr. IBID.: *El caballero de Erlaiz*. o.c. Libro primero. pgs. 13 y ss.
Cfr. IBID.: *El mundo es así*. o.c. Tercera parte, XV. pgs. 186 y ss.
Cfr. IBID.: *Los últimos románticos*. o.c. pgs. 210 y ss.
 21. Cfr. BAROJA, P.: *El mayorazgo de Labraz*. o.c. Prólogo y pg. 126.
 22. Cfr. BAROJA, P.: *El árbol de la ciencia*. Cuarta parte, III. pgs. 175 y ss. y 190-193. Sexta parte, I. pgs. 257 y ss.
 23. Cfr. IBID.: *Escritos de juventud* (*Duerme Madrid*). o.c. pgs. 100 y ss.
Cfr. IBID.: *Las noches del buen retiro*. O.C. Tomo VI. cap. III. pgs. 588 y ss.
-

-
- Cfr. IBID.: *Momentum catastrophicum*. O.C. Tomo V. pgs. 369 y ss. Especialmente pgs. 373-385.
24. Cfr. BAROJA, P.: *Artículos (Las masas y el superhombre)*. O.C. Tomo V. pg. 1.137.
- Cfr. IBID.: *El escritor según él y según los críticos*. o.c. Tercera parte, VII. pgs. 471-472.
- Cfr. IBID.: *Vitrina pintoresca*. O.C. Tomo V. pgs. 784-785.
- Cfr. IBID.: *Galería de tipos de la época*. o.c. Segunda parte, IV. pg. 826.
- Cfr. IBID.: *El escritor según él y según los críticos*. o.c. Segunda parte, VIII. pg. 446 y Cuarta parte, VIII. pgs. 492-493.
- Cfr. IBID.: *La intuición y el estilo*. o.c. Tercera parte, VIII. pg. 1.023. Véase también los caps. XXI y XXII de la Tercera parte.
- Cfr. IBID.: *Rapsodias*. O.C. Tomo V. pgs. 897 y ss.
25. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: *El pensamiento de Nietzsche*. o.c. pgs. 170 y ss.
26. Cfr. BAROJA, P.: *El cabo de las tormentas*. o.c. Libro Primero, VI. pgs. 55-56.
27. Cfr. NIETZSCHE, F.: *El crepúsculo de los ídolos*. Ed. Alianza. Madrid, 1.975. pgs. 100 y 107.
- Cfr. IBID.: *Más allá del bien y del mal*. Ed. Alianza. Madrid 1.978. pg. 76.
- Cfr. BAROJA, P.: *La intuición y el estilo*. o.c. Cuarta parte, II. pgs. 1.039-1.040 y IX, pgs. 1.048-1.049.
28. Cfr. BAROJA, P.: *El cabo de las tormentas*. o.c. Libro
-

-
- Primero, VIII. pgs. 68-69.
29. Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Segunda parte, XII. pg. 453.
Cfr. IBID.: Rapsodias. o.c. (Ideas de ayer y de hoy). pg. 898. (El eterno rencor). pg. 996. (La barbarie y la crueldad política). pgs. 939 y ss.
Cfr. IBID.: Vitrina pintoresca. o.c. (Arbitrariedad y estilización). pgs. 836-837.
30. Cfr. BAROJA, P.: La familia de Errotacho. o.c. Prólogo. pg. 8.
31. Cfr. IBID.: Las mascaradas sangrientas. o.c. Prólogo. pgs. 7-10.
32. Cfr. KANT, M.: La crítica del juicio. Ed. Espasa. Madrid 1.977 (Analítica del juicio estético, pgf. 1). pgs. 101 y ss.
Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. pgf. 20. pgs. 98-99.
Cfr. BAROJA, P.: Artículos (El hombre y el arte) O.C. Tomo V. pgs. 1.104-1.105.
33. Cfr. BAROJA, P.: El mundo es así. o.c. Tercera parte. cap. XVI. pgs. 191 y ss.
34. Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. pg. 50.
35. Merecen destacarse a este respecto las siguientes obras:
Cfr. BRETZ, M.L.: La evolución novelística de Pío Baroja. o.c. Especialmente la Conclusión. pgs. 443 y ss.
Cfr. CARO BAROJA, J.: Guía de Pío Baroja. El mundo
-

- barojiano. Ed. Cátedra. Madrid 1.987. Sobre todo los diferentes catálogos cronológicos de obras.
- Cfr. PEREZ FERRERO, M.: Vida de Pío Baroja. Ed. Destino. Barcelona 1.960. Aunque con menor interés que las anteriores puede ser interesante la recopilación cronológica de las obras de Baroja con que concluye.
- Cfr. DE NORA, E.: La novela española contemporánea. Ed. Gredos. Madrid 1.973. pg. 113.
36. Este intento es perceptible en obras tales como La caverna del humorismo, Divagaciones apasionadas y sobre todo en Rapsodias. (Ed.c.)
37. Cfr. BAROJA, P.: Galerías de tipos de la época. o.c. Tercera parte, XVII. pg. 867.
- Cfr. BAROJA, P.: Finales del S.XIX y principios del XX. o.c. Primera parte, IV. pg. 664.
- Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Cuarta parte, V. pg. 489 y Segunda parte, VIII. pgs. 445 y ss.
38. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Primera parte, VI. pg. 986.
- Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Cuarta parte, V-VII. pgs. 490-491.
- Cfr. IBID.D: Artículos (Las masas y el superhombre). o.c. pg. 1.138.
39. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: El pensamiento de Nietzsche. Ed. Cincel. Madrid 1.986. pgs. 192 y ss.
40. Cfr. IBID.: El pensamiento de Nietzsche. o.c. pgs. 74 y ss.

-
- Cfr. IBID.: RAIZ Y PROYECCION DE LA VOLUNTAD DE PODER
NIETZSCHEANO. Rev. Aporía. nº 10. Madrid 1.986. pgs.
7-48.
- Cfr. NIETZSCHE, F.: Así habló Zaratustra. Ed. Alianza.
Madrid 1.978. Segunda parte (de la superación de si
mismo). pg. 169.
41. Cfr. NIETZSCHE, F.: Así habló Zaratustra. o.c. Tercera
parte (De las tablas viejas y nuevas, afs. 5 y 13).
pgs. 277 y 283.
42. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Nietzsche. o.c. pg. 145.
Cfr. NIETZSCHE, F.: El gay saber. Ed. Narcea. Madrid
1.973. Libro Primero, pgf. 357. pgs. 379-382.
Cfr. IBID.. Mas allá del bien y del mal. Ed. Alianza.
Madrid 1.978. Sección Primera, pgfs. 20-21. pgs. 41-
42.
43. Cfr. IBID.: Ecce homo. Ed. Alianza. Madrid 1.978. (Porqué
soy tan sabio). pgfs. 4,5,7. pgs. 27-28 y 31-32.
44. Cfr. NIETZSCHE, F.: El caminante y su sombra. Ed. Busma.
Madrid 1.987. af. 164 (Victoria y razón). pg. 97.
Cfr. IBID.: El gay saber. o.c. Libro primero. af. 121.
pg. 238.
Cfr. IBID.: Mas allá del bien y del mal. o.c. pgs. 11 y
21. pgs. 31 y 43.
45. Cfr. BAROJA, P.: Las mascaradas sangrientas. o.c. cap.
XXII. pg. 165.
46. Cfr. IBID.: Las mascaradas sangrientas. o.c. cap. XXII.
pg. 167.
47. Cfr. IBID.: Las mascaradas sangrientas. o.c. cap. XXII.
-

pg. 184.

48. Cfr. CARO BAROJA, J.: *Presentación de La estrella del capitán Chimista*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.980.
49. Cfr. BAROJA, P.: *El cabo de las tormentas*. o.c. Libro Primero. cap. VI. pgs. 51 y ss. y Libro Quinto, caps. V-VI. pgs. 201 y ss.
50. Cfr. BAROJA, P.: *Las mascaradas sangrientas*. o.c. cap. XXIII. pgs. 189-192.
51. Cfr. IBID.: *Mala hierba*. o.c. Primera Parte, cap. I. pgs. 22-24.
52. Cfr. IBID.: *Los visionarios*. o.c. Libro primero. cap. II. pgs. 14 y ss. y Libro tercero, cap. II. pgs. 144 y ss.
53. Obsérvese la mediocridad común a personajes de círculos y ambientes dispares en el París del II Imperio (cfr. BAROJA, P.: *Los últimos románticos*. o.c. cap. VII. pgs. 76 y ss. cap. XII. pgs. 129 y ss. cap. XVI. pgs. 256 y ss.)
54. Cfr. BAROJA, P.: *El mundo es así*. o.c. Tercera parte. cap. VII. (moral decorativa) pgs. 158 y ss.
55. Cfr. IBID.: *César o nada*. o.c. Prólogo. pg. 577.
Cfr. IBID.: *Divagaciones apasionadas*. O.C. Tomo V. pgs. 502 y ss. Especialmente pg. 510.
56. Cfr. IBID.: *Los últimos románticos*. o.c. cap. XVI. pgs. 180-182.
57. Cfr. BAROJA, P.: *El mayorazgo de Labraz*. o.c. Libro quinto (Voluntad hallada), en especial cap. I, pgs. 257-262 y Epílogo, pgs. 295-297.

-
- Cfr. IBID.: Aurora Roja. Tercera parte. cap. IX. pgs. 327-329.
58. Cfr. BAROJA, P.: Las inquietudes de Shanti Andía. o.c. Libro segundo. cap. IV. pg. 119.
- Cfr. IBID.: Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox. O.C. Tomo II. cap. II, pg. 19. (Muerte del padre de Paradox y percepción de la nada).
- Cfr. IBID.: Las mascaradas sangrientas. o.c. cap. XIII. pgs. 96-97.
59. Cfr. BAROJA, P.: El cabo de las tormentas. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.974. Libro primero, cap. VIII. pgs. 65 y ss. y Libro quinto, cap. VI. pg. 216.
60. Cfr. IBID.: El cabo de las tormentas. o.c. Libro quinto.- cap. XIII. pgs. 258 y ss.
61. Cfr. IBID.: Las inquietudes de Shanti Andía. o.c. Libro cuarto. cap. III. pgs. 211-218. No quiere decir lo que se alude, que Baroja apruebe el tráfico negrero, al que denigra en numerosas ocasiones, sino que la valoración de los personajes de las novelas en que aparece este tráfico, tiene en cuenta las actitudes vitales de éstos y las circunstancias de "lucha por la vida" que sufren sin poder elegir. Los personajes son resultado de múltiples factores (sociales, políticos, biológicos, etc...) que son en muchas ocasiones terribles; Desde ellos deben sobrevivir moralmente. Más censurable es el Estado que se beneficia de todas las miserias humanas aunque las
-

-
- castigue hipócritamente (es el caso de la Marina Inglesa). cfr. Los pilotos de altura. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.974. pgs. 177 y ss.
62. Cfr. NIETZSCHE, F.: Más allá del bien y del mal. o.c. Sección primera. pgf. 2. pgs. 22-23.
63. Cfr. IBID.: El gay saber. o.c. Libro primero. pgf. 25. pg. 147 y pgf. 37. pg. 155. y Prólogo, pgs. 83 y ss. Cfr. IBID.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. (El problema de Sócrates) pgs. 37 y ss.
64. Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. (Incursiones de un intempestivo) pgf. 7 y 8. pgs. 89 y ss.
65. Cfr. IBID.: Ecce homo. o.c. Prólogo. pgf. 1. pg. 15.
66. Cfr. IBID.: El nacimiento de la tragedia. Ed. Alianza. Madrid 1.978. pgf. pgs. 40ñ y ss.
67. Cfr. IBID.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. (Cómo el "mundo verdadero" acabó convirtiéndose en una fábula). pg. 51. (La razón en la Filosofía) pgf. 6. pgs. 49-50.
68. Cfr. NIETZSCHE, F.: Ecce homo. o.c. (Las canciones del príncipe Vogelfrei son, curiosamente, compuestas en Sicilia... hace mención a un "concepto provenzal", etc...) pgs. 91-92. (El caso Wagner) pgf. 2. pgs. 116-117.
- Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Estudio crítico e introducción de El gay saber. o.c. pgs. 65-67.
69. Cfr. NIETZSCHE, F.: El gay saber. o.c. Libro primero. pgf. 347, pgs. 357 y ss. y pgf. 357, pgs. 414 y ss.
-

-
70. Cfr. IBID.: El gay saber. o.c. pgf. 382, pgs. 421 y ss.
71. No se olvide que Nietzsche accede a la Filosofía desde la Filología. Cfr. El nacimiento de la tragedia. o.c. pgf. 3. pg. 29.
72. Cfr. KOFMAN, S.: Nietzsche et la métaphore. Ed. Payot. París 1.972.
- Cfr. LOPEZ CASTELLON, E.: Prefacio a la obra de Nietzsche Miscelánea de opiniones y sentencias. Ed. Marte. Madrid 1.988. pgs. XVII y XVIII.
- Cfr. COLLI, G.: Después de Nietzsche. (La Literatura sustituye a la vida). o.c. pg. 20.
73. Cfr. NIETZSCHE, F.: Así habló Zaratustra. o.c. Primera parte (De las tres transformaciones). pgs. 49 y ss.
74. Cfr. IBID.: Así habló Zaratustra. o.c. Primera parte (Del leer y el escribir), pgs. 69-70.
75. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Cuarta parte, I, IV y V. pgs. 1.038-1.043. Octava parte, III, IV y V. pgs. 1.072-1.079.
76. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Tercera parte, VII. pg. 1.023 y XIV, pg. 1.029.
77. Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Alusión a la tesis de H. DEMUTH. Cuarta parte, VI. pg. 491.
- Cfr. IBID.: Galería de tipos de la época. o.c. Primera parte, XV. pg. 816.
- Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Primera parte, XIX. pg. 997 y Segunda parte, V-VI. pgs. 1.003-1.004.
-

-
- Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. Segunda parte, XIV. pg. 450.
78. Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Cuarta parte, cap. III. pgs. 175 y ss.
- Cfr. IBID.: Galería de tipos de la época. Quinta parte, VI. pg. 926, VIII. pgs. 921-931.
- Cfr. IBID.: Intermedio. O.C. Tomo V. (El milagro) pgs. 700-702.
- Cfr. IBID.: Rapsodias. o.c. (La teoría microbiana) pg. 899. (La aristocracia de la ciencia) pg. 904. (El moderno comunismo) pg. 921.
79. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Prólogo III. pg. 970 y XI. pg. 974. Primera parte, I. pgs. 977 y ss.
80. Cfr. IBID.: Pequeños ensayos. (La fecundidad de la mentira). O.C. Tomo V. pg. 1.035.
- Cfr. IBID.: El tablado de arlequin. o.c. III. pg. 68.
81. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Segunda parte, IV. pg. 1.001 y Tercera parte, VIII. pg. 1.024. XVIII, pg. 1.034.
82. Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Cuarta parte, I. pgs. 1.038 y 1.039. Novena parte, I. pg. 1.084.
83. Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Quinta parte, IV. pg. 1.053. Sexta parte, I. pg. 1.061.
- Cfr. NIETZSCHE, F.: Miscelánea de opiniones y sentencias. o.c. afs. 103, 105, 117, 118, 127, 142, 144, 145. pgs. 74 y ss.
84. Cfr. BAROJA, P.: Vitrina pintoresca. (El folletín y el
-

sainete). O.C. Tomo V. pgs. 8381 y ss.

Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. Quinta parte, X. pgs. 1.057-1.058.

85. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Décima parte, VII. pg. 1.099. Obsérvese la curiosa "respuesta" final de Baroja a los sucesos del 14 de Abril de 1.931... Efectivamente los noveló en el Libro V de El cabo de las tormentas.

Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Segunda parte, XII. pg. 454.

Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Octava parte, V. pg. 1.084.

Cfr. IBID.: Vitrina pintoresca (Arbitrariedad y estilización) o.c. pgs. 834-837.

86. Cfr. BAROJA, P.: Pequeños ensayos (La cuestión del estilo) O.C. Tomo V. pgs. 1.061 y ss.

Cfr. IBID.: Intermedios. (Alrededor de la Literatura y de la vida). O.C. Tomo V. pgs. 694 y ss.

Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. Primera parte, XV. pg. 994 y Quinta parte, X. pgs. 1.057-1.058.

87. Cfr. BAROJA, P.: Artículos (Palabras nuevas). o.c. pg. 1.120-1.121.

88. Cfr. BAROJA, P.: Artículos (El Eon indiferente) o.c. pgs. 1.097-1.098.

Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. Cuarta parte, VIII. pg. 493.

Un buen ejemplo de cuanto se está afirmando es el final de Los visionarios: La "vida" triunfa por su

"naturalidad" y autenticidad sobre la falsedad de la masa, la "doctrina" y la decadencia social; Todo ello es evocado en el "allegro" final de la Quinta Sinfonía de Beethoven. o.c. pgs. 313-314.

Cfr. NIETZSCHE, F.: *Miscelánea de opiniones y sentencias*. o.c. pgf. 221. pg. 127.

89. Cfr. BAROJA, P.: *La intuición y el estilo*. o.c. Segunda parte, XIII. pg. 455. Quinta parte; IV. pg. 1.053. Novena parte, V. pg. 1.090. La importancia filosófica que Baroja otorga al vitalismo aparece en la crítica que hace a la superficialidad del nietzschismo de Maeztu. (Cfr. *El escritor según él y según los críticos*. o.c. Segunda parte, VII. pg. 445).

90. Cfr. NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia*. Ed. Alianza. Madrid 1.978. pgf. 5. pg. 31 (Ensayo de autocrítica).

91. Cfr. NIETZSCHE, F.: *Ecce homo*. o.c. pgf. 13. pgs. 115 y ss.

Cfr. IBID.: *La genealogía de la moral*. Ed. Alianza. Madrid 1.980. (¿Qué significan los ideales ascéticos?). pgf. 1. pgs. 113 y ss.

92. Cfr. IBID.: *El caminante y su sombra*. o.c. afs. 87-148. pgs. 71 y ss.

Cfr. IBID.: *El gay saber*. o.c. Libro segundo. pgf. 80. pgs. 189 y ss.

Cfr. IBID.: *Miscelánea de opiniones y sentencias*. af. 173. pg. 106.

Cfr. IBID.: *El crepúsculo de los ídolos* (Discusiones de

- un intempestivo). o.c. pgf. 13. pg. 94.
- Cfr. IBID.: Ecce homo. o.c. (¿Por qué soy tan inteligente?). pgf. 3. pgs. 42-43.
93. Cfr. NIETZSCHE, F.: Ecce homo. o.c. (Así habló Zaratustra). pgf. 6. pg. 103. (El caso Wagner). pgf. 1-4. pgs. 115 y ss.
94. Cfr. NIETZSCHE, F.: El caminante y su sombra. o.c. pgfs. 156, 162, 163. pgs. 94 y ss.
95. Está perfectamente mencionada en la "pacificación" que alcanza Hurtado tras su matrimonio con Lulú y antes de la concepción del hijo. Cfr. El árbol de la ciencia. o.c. Séptima parte, cap. III. pg. 321.
96. Cfr. BAROJA, P.: Divagaciones apasionadas (Divagaciones sobre la cultura). O.C. Tomo V. pgs. 501 y ss. Sobretudo "Formas de cultura", "Cultura y nación", "La cultura y la raza" y "Crítica y verdad".
- Cfr. IBID.: Vitrina pintoresca (El sentimiento del campo). o.c. pgs. 791 y ss.
- Cfr. IBID.: El tablado de arlequín. o.c. (Los degenerados). pg. 75.
- Cfr. IBID.: Rapsodias. (El eterno rencor). o.c. pg. 907.
- Cfr. IBID.: Pequeños ensayos. (La vida tradicional) o.c. pgs. 999 y ss.
- Cfr. IBID.: Vidas sombrías. o.c. (Nihil). pgs. 1.009 y ss. (Angelus). pgs. 1.012 y ss.
- Cfr. IBID.: El mundo es así. o.c. Tercera parte. cap. XXI. pgs. 212-213.
97. Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. (El

-
- problema de Sócrates). pgs. 37 y ss.
98. Cfr. IBID.: Ecce homo. o.c. (¿Porqué soy tan sabio?).
pgfs. 1 y 2. pgs. 22-24.
99. Cfr. NIETZSCHE, F.: Miscelánea de opiniones y sentencias.
o.c. pgfs. 218 y 221. pgs. 116-117.
100. Cfr. NIETZSCHE, F.: El nacimiento de la tragedia. o.c.
pgf. 1. pgs. 44-45. pgf. 7. pgs 35 y ss.
Cfr. IBID.: El caminante y su sombra. o.c. pgf. 221. pgs.
126-127.
Cfr. IBID.: El gay saber. o.c. Libro V. pgf. 370. pgs.
402-405.
101. Cfr. IBID.: El caminante y su sombra. o.c. pgf. 75. pg.
103.
Cfr. IBID.: El nacimiento de la tragedia. o.c. pgf. 17.
pgs. 138 y ss.
102. Cfr. NIETZSCHE, F.: El gay saber. o.c. Libro cuarto. pgf.
342. pg. 345.
Cfr. BAROJA, P.: Hojas sueltas (Las dos fuerzas) Ed. Caro
Raggio. Madrid 1.973. pgs. 303-305.
Cfr. FRAY LUIS DE LEON.: Poesía. (Canción de la vida
solitaria) Ed. Orbis. Barcelona 1.983. pg. 9.
103. Cfr. NIETZSCHE, F.: Así habló Zaratustra. o.c. Prólogo.
pgfs. 1,2,3. pgs. 29 y ss.
Cfr. IBID.: El gay saber. Libro IV. pgf. 306. pg. 314.
104. Cfr. IBID.: El gay saber. o.c. Libro primero. pgf. 21.
pg. 138.
Cfr. IBID.: Así habló Zaratustra. (De los virtuosos).
o.c. Segunda parte. pg. 143.
-

-
- Cfr. BATAILLE, G.: *Teoría de la Religión*. Ed. Taurus. Madrid 1.975. pgs. 56-57.
105. Por mas que la "estética" sea rechazada, al menos como estereotipo, conviene confrontar sin embargo los siguientes fragmentos:
- Cfr. BAROJA, P.: *Aurora Roja*. o.c. pgs. 256-258.
- Cfr. IBID.: *La intuición y el estilo*. Primera parte, XIX. pgs. 997-998. Tercera parte, VIII y XIII.
106. Cfr. BAROJA, P.: *El cura de Monleón*. o.c. Tercer parte. cap. XXI. pg. 385.
- Cfr. IBID.: *La intuición y el estilo*. o.c. Tercera parte, XIX. pgs. 1.033-1.034.
107. Cfr. BAROJA, P.: *La intuición y el estilo*. o.c. Tercera parte, XXI. pgs. 1.035 y ss.
108. Cfr. BAROJA, P.: *Zalacaín el aventurero*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.992. Prólogo. pgs. 7 y ss. Libro primero. pgs. 13 y ss., 19 y ss., 57 y ss.
- Cfr. IBID.: *La leyenda de Jaun de Alzate*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.986. Intermedio y Preludio del autor a la Tercera parte. pgs. 132-133.
109. Cfr. BAROJA, P.: *Las inquietudes de Shanti Andía*. o.c. Libro primero. cap. II. pgs. 10-17.
110. Por ejemplo la excentricidad filosófica de Paradox en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* tiene la "naturalidad" de quien "descubre" la Filosofía como vivencia (Cfr. O.C. Tomo II, pgs. 68-71).
- Asimismo la vida aventurera, conspiradora y astuta
-

de Aviraneta forma parte de su naturaleza, aunque le pesa no puede renunciar a ella (Cfr. Los recursos de la astucia. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.976. cap. XXV. pgs. 267-268).

Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Cuarta parte. cap. V. pgs. 191 y ss.

112. Cfr. BAROJA, P.: El cura de Monleón. o.c. Segunda parte. cap. XXX. pgs. 209 y ss.

113. Cfr. BAROJA, P.: El cura de Monleón. o.c. Tercera parte. (En especial caps. XXI-XXIII).

114. Cfr. IBID.: La estrella del capitán chimista. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.974. Prólogo. pgs. 7 y ss.

115. Cfr. BAROJA, PL.: Galería de tipos de la época. o.c. Quinta parte, III. pgs. 922-923.

Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Primera parte, XIII. pgs. 992-993.

Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Primera parte, XVIII. pg. 430.

116. Cfr. NIETZSCHE, F.: El gay saber. o.c. Libro IV. pgf. 301. pgs. 309-310.

Cfr. BAROJA, P.: Juventud. Egoatría. o.c. pgs. 25-26.

117. Cfr. NIETZSCHE, F.: El gay saber. o.c. Libro IV. pgf. 333. pg. 331.

118. Cfr. IBID.: El gay saber. o.c. Libro IV. pgf. 300. pg. 308.

119. Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Cuarta parte. pgs. 165 y ss.

120. Cfr. BAROJA, P.: El cabo de las tormentas. o.c. Libro IV.

-
- cap. I. pgs. 151-152.
121. Cfr. BAROJA, P.: El cura de Monleón. o.c. Tercera parte. pgs. 249 y ss.
122. Cfr. IBID.: Aurora Roja. o.c. Prólogo. pgs. 7 y ss.
123. Cfr. IBID.: El caballero de Erlaiz. o.c. Libro primero. cap. II. pgs. 19 y ss.
124. Cfr. IBID.: El mayorazgo de Labraz. o.c. Prólogo. pgs. 7-18.
125. Singularmente Galerías de tipos de la época (o.c.) y Finales del s. XIX y principios del XX. (o.c.).
126. Cfr. BAROJA, P.: El caballero de Erlaiz. Libro segundo. cap. IV. pgs. 80 y ss.
127. Cfr. NIETZSCHE, F.: Así habló Zaratustra. (De las tres transformaciones) Parte primera. pg. 51.
- Cfr. IBID.: El nacimiento de la tragedia. o.c. (La visión dionisiaca del mundo). pgf. 4. pgs. 250 y ss.
- Cfr. IBID.: El gay saber. o.c. Libro tercero. pgfs. 53, 305 y 335. pgs. 107, 313 y 333.
- Cfr. IBID.: Más allá del bien y del mal. o.c. Sección novena. (¿Qué es aristocrático?). pgf. 294. pg. 251.
128. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Novena parte, V. pg. 1.089.
- Cfr. NIETZSCHE, F.: Miscelánea de opiniones y sentencias. o.c. afs. 117 y 127. pgs. 252 y 280.
129. Cfr. IBID.: El gay saber. o.c. Libro segundo. af. 107. pg. 223 y Libro tercero. afs. 143 y 241. pgs. 252 y 280.
- Cfr. SCHOPENHAUER, A.: El mundo como voluntad y represen
-

-
- tación. o.c. Libro tercero. Segunda consideración. pgfs. 39 y 50. pgs. 36 y 66.
130. Cfr. BAROJA, P.: La familia de Errotacho. o.c. Libro segundo. cap. XIV. pgs. 233 y ss.
- Cfr. IBID.: La mala hierba. o.c. Tercera parte. cap. IV. pgs. 269 y ss.
- Cfr. IBID.: Pilotos de altura. o.c. Prólogo. cap. II. pgs. 18 y ss.
131. Cfr. BAROJA, P.: Susana. o.c. cap. XXIII. pgs. 164 y ss.
- Cfr. IBID.: Los últimos románticos. o.c. cap. XXVII. pgs. 265 y ss.
- Cfr. IBID.: La busca. o.c. Segunda parte. capl. IV. pgs. 103 y ss.
132. Cfr. BAROJA, P.: Pilotos d altura. o.c. Tercera parte. cap. VII. pg. 173.
- Cfr. IBID.: Las inquietudes de Shanti Andía. o.c. Libro IV. cap. III. pgs. 211 y ss.
- Cfr. IBID.: Rapsodias. o.c. (La barbarie y la crueldad política). pg. 939.
- Véase algo semejante en la dignidad moral del verdugo, aún en medio de su miseria, frente a la hipocresía y ruindad moral del orden social (Cfr. Aurora Roja. Segunda parte. cap. IX. pgs. 202-208).
133. Cfr. BAROJA, P.: La casa de Aizgorri. o.c. Epílogo. pgs. 210 y ss.
134. Cfr. IBID.: La busca. o.c. Tercera parte. cap. VIII. Sobretudo pgs. 294-295.
-

-
135. Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Primera parte. cap. X. pgs. 67-68. Segunda parte, cap. IV. pgs. 97-98.
136. Cfr. BAROJA, P.: *Susana*. o.c. cap. XXIX. pg. 191.
137. Cfr. IBID.: *La feria de los discretos*. o.c. cap. XIV. pg. 164.
138. Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. Sexta parte. cap. V. pgs. 281 y ss. cap. VIII. pgs. 296 y ss.
139. Se puede observa esto, por ejemplo, en el tratamiento novelístico de la figura de D. Adrian, en *El caballero de Erlaiz*. (o.c. pgs. 183-184) o en las figuras de Manuel y la Salvadora a lo largo de la trilogía *La lucha por la vida*, o en el panegírico de Juan en su funeral, en el que se valoran ante todo sus grandes y hermosos sentimientos humanos (Cfr. o.c. Tercera parte. cap. IX. pgs. 333-334).
140. Cfr. BAROJA, P.: *La intuición y el estilo*. o.c. Parte séptima. cap. V. pg. 1.070.
141. La explicación de la compra de la casa de Itzea en Vera de Bidasoa, adquiere en algunos momentos el carácter de búsqueda del "otium" contemplativo (Cfr. *El escritor según él y según los críticos*. o.c. Prólogo III-IV. pgs. 391-394).
- Compárese todo ello con el pensamiento nietzscheano:
Cfr. NIETZSCHE, F.: *El gay saber*. o.c. pgf. 329. pgs. 328-330. pgf. 306. pgs. 314-315.
- Cfr. IBID.: *Más allá del bien y del mal*. o.c. pgf. 213. pgs. 158-159.
-

142. Cfr. IBID.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. (La moral como contranaturaleza). pgf. 1. pg. 53.
(Incursiones de un intempestivo). pgf. 31. pg. 105.
y pgf. 47. pg. 124.

Cfr. IBID.: Más allá del bien y del mal. o.c. (De los prejuicios de los filósofos). pgf. 13. pgs. 34-35.
Compárense estos fragmentos con otros barojianos, por ejemplo:

Cfr. BAROJA, P.: El árbol de la ciencia. o.c. Quinta parte. cap. VIII. pgs. 241-243.

143. Cfr. NIETZSCHE, F.: El nacimiento de la tragedia. o.c. pgf. 21. pgs. 165 y ss.

144. Cfr. BAROJA, P.: Aurora Roja. o.c. Tercera parte, IX. pgs. 330-331.

Cfr. IBID.: Mala hierba. o.c. Tercera parte, VIII. pg. 327.

Cfr. IBID.: La busca. o.c. Tercera parte. cap. VI-VII. pgs. 255 y ss.

En general la relación de Manuel con la familia del Sr. Custodio a lo largo de la trilogía La lucha por la vida, es la historia de una dignificación moral.

Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. Séptima parte. cap. III. pg. 321.

145. Cfr. BAROJA, P.: El mundo es así. o.c. Tercera parte. cap. XV. Sobre todo pg. 190.

146. Cfr. IBID.: Mala hierba. o.c. Tercera parte, VIII. pgs. 313 y ss.

Cfr. IBID.: Los visionarios. o.c. Libro sexto. caps.

-
- VIII-X. pgs. 255 y ss.
- Cfr. IBID.: Los últimos románticos. o.c. cap. XIII. pg. 143.
147. Cfr. BAROJA, P.: El cura de Monleón. o.c. Primera parte, VII. pgs. 50 y ss.
- Cfr. IBID.: La familia de Errotacho. o.c. Libro segundo. cps. XIII-XIV. pgs. 227 y ss.
148. Cfr. BAROJA, P.: El cura de Monleón. o.c. Primera parte. cap. XII. pgs. 71-72.
- Cfr. IBID.: Aurora Roja. o.c. Tercera parte, III. pgs. 256-258.
- Repárese en las citas previas de los diferentes capítulos de El mayorazgo de Labraz (o.c.), y valórese, dentro de lo expuesto en este estudio, el talante poético de sus dos personajes centrales.
- Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. Segunda parte. cap. IV. pgs. 100-101.
149. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Primera parte, XIII-XIV-XV. pgs. 992-994.
150. Cfr. IBID.: Artículos. o.c. pg. 1.100.
- Cfr. IBID.: Rapsodias. o.c. (Patriotismo). pgs. 894-896. (Final). pgs. 896-897.
151. El carácter general de El anticristo o El crepúsculo de los ídolos, de NIETZSCHE, así lo atestiguan; Basta para comprobarlo con repasar el índice de sus cuestiones.
152. Cfr. NIETZSCHE, F.: Más allá del bien y del mal. o.c. (Lo que los alemanes están perdiendo). pgs. 77 y ss.
-

(Incursiones de un intempestivo). pgs. 85 y ss.

153. Cfr. IBID.: Así habló Zaratustra. o.c. Primera parte (De las mil metas y la única meta). pg. 95.

154. Cfr. BAROJA, P.: Los últimos románticos. o.c. cap. XIII. pgs. 140 y ss. cap. XXVI. pgs. 256 y ss.

155. Cfr. BAROJA, P.: Los visionarios. o.c. Libro primero. cap. II. pgs. 14 y ss.

156. Cfr. IBID.: Vitrina pintoresca. o.c. (El fusilamiento de D. Diego de León). pg. 766.

Cfr. IBID.: Artículos. o.c. (La Historia). pg. 1.124.

157. Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. (Consideraciones de un intempestivo). pgf. 9. pg. 91.

Cfr. IBID.: Miscelánea de opiniones y sentencias. o.c. pgf. 33. pg. 47.

Encarnan de modo especial la acción que sigue siempre a la contemplación, en la obra barojiana, figuras como la de Aviraneta, Paradox o César Moncada. Por ejemplo:

Cfr. IBID.: César o nada. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.975.

Prólogo. plgs. 18-20 y cap. XIII. pgs. 156-158.

Resulta también paradigmática la figura de Andrés en El árbol de la ciencia, quien decide pasar a una acción proselitista después de "contemplar" su propia verdad heterodoxa, aún a costa del desprecio de sus colegas (Cfr. o.c. Primera parte, cap. VIII. pgs. 51 y ss.).

Asimismo, Javier, el protagonista de El cura de

Monleón, contempla el vértigo nihilista y tras ello decide actuar, construir una "posición humana" abandonando el estado clerical (Cfr. *El cura de Monleón*. Tercera parte. cap. XIII. Epílogo. pgs. 395 y ss.).

158. Cfr. NIETZSCHE, F.: *El crepúsculo de los ídolos*. o.c. pgf. 44. pgs. 120-121.

159. Cfr. BAROJA, P.: *La intuición y el estilo*. o.c. Tercera parte, XXI. pg. 1.035. Cuarta parte, V. pg. 1.042. Ilustra bien el tipo de cualificación moral que otorga el "propósito creador", el motivo que impulsa a Baroja a la Literatura:

"... ya comprendía que ensayar la Literatura daría poco resultado pecunario, pero mientras tanto podía vivir pobremente, pero con ilusión.

Y me decidí a ello. " (Cfr. *Familia, infancia y juventud*. o.c. Séptima parte, XVII. pg. 656).

160. Cfr. NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia*. o.c. pgf. 21. pgs. 165 y ss.

Cfr. IBID.: *El gay saber*. o.c. Libro primero. pgf. 42. pgs. 158-159.

161. Cfr. BAROJA, P.: *El tablado de Arlequín*. o.c. (El éxito de Nietzsche). pgs. 18 y ss.

Cfr. IBID.: *Escritos de juventud*. o.c. pgs. 239-241.

162. Cfr. BAROJA, P.: *El caballero de Erlaiz*. o.c. Libro primero. cap. IV. Compárese la figura de D. Fermín con el "positivismo" provinciano de los eruditos vascos y castellanos, pgs. 35-37.

-
163. Cfr. IBID.: Aurora Roja. o.c. Tercera parte. caps. III y IV. pgs. 341 y ss.
164. Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. Segunda parte. cap. IX. pgs. 127-128.
165. Cfr. IBID.: La casa de Aizgorri. o.c. cap. VII. pgs. 179 y ss.
166. Cfr. a este respecto el interesante Prólogo de la obra que hace JULIO CARO BAROJA en la edición citada en este estudio (Caro Raggio. Madrid 1.973. pgs. XIV-XV).
167. Cfr. BAROJA, P.: El mundo es así. o.c. Primera parte, cap. V. pgs. 45-46.
168. Cfr. IBID.: El mayorazgo de Labraz. o.c. Prólogo. pgs. 15-18.
169. Cfr. IBID.: El árbol de la ciencia. o.c. Quinta parte. cap. VIII. pgs. 239 y ss. cap. X. pgs. 253 y ss. y sobretudo Sexta parte, cap. VIII. pgs. 295 y ss.
170. Cfr. IBID.: Susana. o.c. cap. II. pgs. 7 y ss.
171. Cfr. IBID.: Aurora Roja. o.c. Tercera parte. cap. VII. pgs. 308 y ss.
172. Son especialmente ilustrativos de cuanto se está diciendo los Prólogos de El mundo es así (o.c.), El caballero de Erlaiz (o.c.) y Pilotos de altura (o.c.).
- Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Séptima parte V. pgs. 1.070-1.071.
173. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Hombre, Historia y Cultura. o.c. (Filosofía, arte y juego) pg. 193.
-

-
174. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Quinta parte, IV. pgs. 1.053-1.054.
175. Cfr. IBID.: Vidas sombrías (Bondad oculta, repárese en el final del cuento). Ed. Caro Raggio. Madrid 1.991. pg. 16.
- Cfr. NIETZSCHE, F.: El gay saber. o.c. Libro Primero. pgf. IV. pgs. 119 y ss.
176. Cfr. IBID.: El caminante y su sombra. o.c. afs. 163 y 168. pgs. 96 y 98.
- Cfr. IBID.: La genealogía de la moral. o.c. Tratado tercero. pgf. 2. pgs. 114-115.
177. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: La rebelión de las masas. Ed. Orbis. Barcelona 1.983. cap. I. pgs. 39 y ss.
- Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Hombre, Historia y Cultura. o.c. pgs. 27 y ss.
178. Entiéndase ambas "guías" en el sentido que propone JIMENEZ MORENO en El pensamiento de Nietzsche. o.c. pgs. 97-100 y 108-110.
179. Cfr. FERRATER MORA, J.: Diccionario de Filosofía. Ed. Alianza. Madrid 1.973. Voz: INDIVIDUALISMO (Individualismo negativo).
180. Con respecto a estas últimas piénsese que conceptos teológicos muy debatidos en el S. XIX y en el S.XX, tales como "cuerpo místico", "ecclesia" o "pueblo de Dios", no andan lejos, a pesar de sus diferencias, de lo que NIETZSCHE denomina "palabras sacerdotales". Cfr. El anticristo. o.c. pgs. 27 y 55.
181. Cfr. NIETZSCHE, F.: El gay saber. o.c. Libro segundo.
-

pgf.98. pgs. 198-199.

Esto se adivina ya en los primeros escritos de Baroja teñidos de individualismo schopenhaueriano (Cfr. Espíritu de asociación. "El pueblo vasco" nº 36. de 5 de 9 de 1.903 en Hojas sueltas. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.973. pgs. 324-326). Se confirma cuando la influencia de NIETZSCHE sea más amplia (por ejemplo en el análisis de la conciencia pública española que hace en Pequeñeces. Diario "España" de Madrid del 21 del 11 de 1.904. Cfr. Hojas sueltas. o.c. pgs. 305-309). Adviértase la sutil utilización del término "ditirambos" tras haber mencionado a Schopenhauer.

182. Cfr. BAROJA, P.: La intuición y el estilo. o.c. Cuarta parte, V. pgs. 1.042-1.043.

Cfr. IBID.: El tablado de Arlequín. (El culto del yo) o.c. pgs. 27 y ss. (El vago) pgs. 62-63.

Cfr. NIETZSCHE, F.: El gay saber. o.c. Libro tercero. pgf. 149. pg. 256.

Cfr. NIETZSCHE, F.: El caminante y su sombra. o.c. af. 200. pg. 114.

183. Así se puede observar incluso dentro del pesimismo schopenhaueriano de Baroja, en el ensayo Los frutos de la cultura (Cfr. Pequeños ensayos o.c. pgs. 1.002-1.007).

Cfr. JIMENEZ MORENO, L.. Hombre, Historia y Cultura. o.c. (Denuncia de la alienación y lucha contra los dualismos) pgs. 101 y ss.

-
184. Cfr. BAROJA, P.: *Hojas sueltas. o.c. (La secularización)*. pgs. 166-170.
- Cfr. IBID.: *La intuición y el estilo. o.c. Primera parte*, XIX. pgs. 997-998.
- Cfr. NIETZSCHE, F.: *El gay saber. o.c. Libro cuarto. pgf.* 319. pg. 322.
185. Cfr. IBID.: *La genealogía de la moral. o.c. pgf.* 16. pgs. 149-150.
- Cfr. IBID.: *Más allá del bien y del mal. o.c. pgf.* 254. pgs. 210-213. pgf. 269. pg. 238.
- Cfr. BAROJA, P.: *Artículos. o.c. (El valor de la crítica)*. pgs. 1.297 y ss. Sobretudo pg. 1.300.
186. Cfr. IBID.: *Aurora Roja. o.c. Tercera parte. cap. V. pgs.* 271 y ss.
187. Cfr. IBID.: *Rapsodias. o.c. pgs.* 957 y ss.
- Cfr. IBID.: *César o nada. o.c. Segunda parte. cap. XVIII.* pgs. 399 y ss. y cap. XXI. pgs. 423 y ss.
188. Cfr. NIETZSCHE, F.: *El crepúsculo de los ídolos. o.c. (Los cuatro grandes errores)*. pgf. 8. pgs. 69-70.
- Cfr. IBID.: *Más allá del bien y del mal. o.c. pgf.* 36. pgs. 61-62.
- Cfr. IBID.: *El gay saber. o.c. Libro Primero. pgf.* 10. pg. 127.
- La transformación del espíritu de camello en león que nos propone Zaratustra construye la conciencia subjetiva integrándola en la naturaleza: En ella el espíritu "quiere conquistar su libertad..." (Cfr. Así habló Zaratustra. o.c. "De las tres transforma

ciones" Parte primera, pg. 50.

189. En los caps. I, II, III y IV de la Cuarta parte de El árbol de la ciencia (o.c. pgs. 171 y ss), observamos que el diálogo filosófico entre Iturriz y Hurtado, abunda en el dilema vitalismo-intelectualismo como fuente de dignificación moral del saber; Se nos presentan allí las posturas vitalistas frente a las intelectualistas: El apetito de vivir supera moralmente al de conocer y es en sí mismo expresión del ansia de felicidad y de libertad que la evolución del hombre manifiesta. Obsérvese también que en las apreciaciones de Hurtado sobre los filósofos griegos, Kant o Schopenhauer, es evidente la huella nietzscheana en Baroja. Se ha mencionado en otro momento, que esta novela es, además, una representación viva del debate schopenhaueriano-nietzscheano que el autor vasco sostiene en el conjunto de su obra.

Cfr. BUBER, M.: ¿Qué es el hombre? F.C.E. México. 1.960. pgs. 72-73.

Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Hombre, Historia y Cultura. o.c. pgs. 41 y ss.

Hallamos un caso paradigmático de cuanto se viene diciendo en el cap. final del La feria de los discretos. (o.c.): En él aparece dignificada la vida de Quintín tras evolucionar desde un oportunismo intrigante y egoísta hasta el amor desinteresado de Remedios. Tal evolución es un peregrinaje hacia sí

mismo, un descubrirse y encontrarse como sujeto moral que ama auténticamente. Todo ello exige dignificar sus sentimientos e incluso renunciar a Remedios. Baroja nos lo narra evitando todo sentimentalismo fácil, con un punto de "crueldad" propio de quien no se compadece gratuitamente de sí mismo o de sus personajes. Remedios, finalmente, con sus caracteres "nobles", "señoriales", propicia el triunfo de la vida y de la libertad en Quintín, despierta su dignidad, da sentido a sus peripecias y facilita su regeneración moral.

190. Entiéndase esto como la búsqueda que encontramos en Nietzsche de una nueva axiologización moral y como estudio y crítica de las distintas "jerarquías de valores" establecidas en la cultura occidental, algo que es fundamental en la Ética y en la Sociología contemporánea:

Cfr. ARANGUREN, J.L.: Ética. Ed. Revista de Occidente. Madrid 1.976. pgs. 70-71 y 295.

Cfr. SCHELER, M.: EL PUESTO DEL HOMBRE EN LA HISTORIA. Rev. de Occidente. Madrid. Noviembre 1.926.

191. Cfr. y comparar el carácter moral de la tía Paula en El cura de Monleón (o.c.), la vejez de Alvaro en Mascaradas sangrientas (o.c.) o la aceptación de la muerte y el hijo por Hurtado en El árbol de la ciencia (o.c. Séptima parte), con La genealogía de la moral, III. pgfs. 2 y 7. pgs. 113 y 123.

192. Cfr. BAROJA, P.: Aurora Roja. o.c. Tercera parte. cap.

VII. Comparar el planteamiento nihilista y "voluntarista" de Juan con

NIETZSCHE: La genealogía de la moral, III. pgfs. 1,6,13, 28. pgs. 113, 122, 140-141, 185-186.

193. Estos caracteres aparecen en los personajes de Javier (El cura de Monleón) o D. Fermín y Adrián (El caballero de Erlaiz). La juventud de Shanti Andía tiene este valor de ejercitación, entrenamiento y preparación moral para la vida. Comparar todo ello con:

NIETZSCHE, F.: La genealogía de la moral. o.c. III. pgf. 6. pg. 122.

NIETZSCHE, F.: Así habló Zaratustra. o.c. Parte Tercera. (El espíritu de pesadez). pgs. 268 y ss.

194. Cfr. BAROJA, P.: El cura de Monleón. Segunda parte. cap. XIV. pgs. 136 y ss.

Entra dentro de este asceptismo la valoración que se hace de la muerte de Hurtado en el final de El árbol de la ciencia (o.c.) pg. 331.

Comparar los dos últimos fragmentos citados con:

Cfr. NIETZSCHE, F.: La genealogía del amor. o.c. III. pgfs. 7,8,10,17 y 18. pgs. 124 y ss., 133, 155, 156 y ss.

Cfr. NIETZSCHE, F.: Más allá del bien y del mal. o.c. II. pgfs. 24-26. pgs. 47 y ss.

195. Cfr. BAROJA, P.: El mundo es así. o.c. Tercera parte XVIII. pgs. 201 y ss. En este fragmento se puede observar cómo el carácter de la familia de Arcelu,

sabe superar la desgracia sin resentimiento, con fortaleza y superioridad moral. Compararlo con:

Cfr. NIETZSCHE, F.: La genealogía de la moral. o.c. III. pgf. 14. pgs. 141 y ss.

196. Se debe encuadrar aquí el aprecio de Baroja por los hombres de acción más que por las ideologías políticas que presentan, especialmente en Los visionarios. Comparar este aprecio con:

Cfr. NIETZSCHE, F.: La genealogía de la moral. o.c. III. pgfs. 9,23-24. pgs. 130 y ss. y 169 y ss.

197. Baroja se hace eco de modo destacado de cuanto se está diciendo en los capítulos finales de El cura de Monlelón (o.c.) y en general en toda la novela, al describirnos la trayectoria vital de Javier. En torno a las consideraciones de éste sobre la muerte culmina su peregrinaje ascético al nihilismo; Lo hace de modo más sereno y más acorde al ideal moral nietzscheano que Hurtado, el protagonista de El árbol de la ciencia (o.c.). Culmina Javier su crisis religiosa sin desgarró personal; En el comentario al "Requiem" que expresa el último acto de esta crisis, encontramos una fuerte presencia de Nietzsche; En ella elude el pesimismo, acepta la propia condición, abandona la religión por amor a la vida y se integra de modo consciente en la vida de los demás (Cfr. Tercera parte, caps. XXI-XXIII. pgs. 383 y ss.). Compárese esta trayectoria vital con La genealogía de la moral, III (¿Qué significan los ideales

ascéticos?). o.c. pgs. 111 y ss.

198. Tal es el sentido que presentan algunos escritos nietzscheanos, por ejemplo, en *El crepúsculo de los ídolos*. o.c., "Incursiones de un intempestivo" (pgs. 85 y ss.) o "Historia de un error" (pgs. 51-52). Compáreselos con las críticas barojianas al misticismo religioso de los revolucionarios en *Los visionarios* (Libro tercero, cap. V. pgs. 167 y ss.) o en el tratamiento del cristianismo en *El cura de Monlelón*. o.c. pgs. 300 y ss., o en *El cabo de las tormentas*. Quinta parte, cap. X. pgs. 242 y ss. o en *Las mascaradas sangrientas*. o.c. Prólogo. pgs. 7-10. Compárese con:

Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: *Hombre, Historia y Cultura*. o.c. pgs. 15-31.

Cfr. IBID.: *Nietzsche*. o.c. (Nietzsche y el Nacional-socialismo) pgs. 145 y ss.

199. Cfr. BAROJA, P.: *El árbol de la ciencia*. o.c. Cuarta parte, caps. IV y V. pgs. 187 y ss.

Cfr. NIETZSCHE, F.: *La genealogía de la moral*. III. pgfs. 25, 26 y 27. pgs. 175 y ss.

Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: *Hombre, Historia y Cultura*. o.c. pgs. 97 y ss.

Cfr. FOUCAULT, L. M.: *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI. Madrid 1.974. (Psicoanálisis. Etnología) pgs. 373 y ss.

200. Cfr. NIETZSCHE, F.: *Más allá del bien y del mal*. o.c. (De los prejuicios de los filósofos) pgs. 21-46, (El ser

religioso) pgs. 71-89.

Cfr. IBID.: La genealogía de la moral. o.c. (Culpa, mala conciencia y similares). II. pgs. 65 y ss.

Compárese con la transformación, ya mencionada, de Javier en El cura de Monleón (Cfr. Tercera parte. cap. XXIII. pg. 393.

201. Tal es el sentido que tienen los sueños como inicio del arte y culto dionisiacos (Cfr. El nacimiento de la tragedia. o.c. pgs. 3,4. pgs. 51 y ss.).
Compárese la valoración que Nietzsche hace de ellos con los análisis antropológicos del Psicoanálisis. Compararlo también con lo que explica Luis JIMENEZ MORENO en Nietzsche. 3. pgs. 43 y ss. (Concepción del hombre). Compararlo asimismo con las alusiones barojianas a elementos raciales, fisiológicos, psíquicos, etc... para explicar la conducta humana, aunque sea de modo relativo. (Cfr. El cabo de las tormentas. o.c. pgs. 68 y ss. o la Séptima parte de El árbol de la ciencia. o.c.).
Encontramos en el análisis barojiano del Socialismo y el Anarquismo una frecuente apelación a explicaciones antropológicas que nos recuerdan a Nietzsche (por ejemplo Cfr. Aurora Roja. o.c. Tercera parte, sobretodo pgs. 217 y ss.
202. Cfr. NIETZSCHE, F.: La genealogía de la moral. o.c. II. pgs. 8, 10, 13, 16, 18, 22, 24. pgs. 80 y ss.
Compárese con la actitud de A. Hurtado en El árbol de la ciencia, o.c., especialmente Parte Tercera.

- cap.I. pgs. 321-322.
- Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Nietzsche. o.c. pgs. 119-134.
- Cfr. BAROJA, P.: Las horas solitarias. o.c. Libro III. cap. VII. pgs. 161 y ss.
203. Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. (La "razón" en la Filosofía) pgs. 45 y ss. (Los cuatro grandes errores) pgs. 61 y ss. (Los mejoradores de la humanidad) pgs. 71 y ss.
- Cfr. IBID.: El anticristo. o.c. pgf. 43. pgs. 74-75.
204. Cfr. IBID.: Más allá del bien y del mal. o.c. pgf. 259. pgs. 221 y ss.
205. Es interesante observar que en Aurora Roja se caracteriza la muerte (física, metafísica... estética) que reina en un cementerio desvalijado, con el significativo título "Todo es uno y lo mismo" (Cfr. Segunda parte. cap. VII. pgs. 173 y ss.).
- Obsérvese también que Baroja advierte también en un "rito" funerario popular, el intento de evitar que el muerto se confunda con otros en el cementerio o en el más allá (Cfr. Artículos, "Los necróforos" O.C. Tomo V. pg. 1.247).
- Cfr. NIETZSCHE, F.: Miscelánea de opiniones y sentencias. o.c. af. 373. pg. 369.
- Cfr. IBID.: El creplúsculo de los ídolos. af. 13. pg. 34.
- Cfr. IBID.: El anticristo. pgfs. 42 y 43. pgs. 73 y ss.
206. Tales diferencias son apreciadas no sólo en las personas (recuérdese la gran variedad de tipos barojianos), sino también en ambientes, marcos,

grupos sociales, etc... como es sabido.

Cfr. NIETZSCHE, F.: Así habló Zaratustra. o.c. (De la superación de sí mismo) II. pgs. 169 y ss.

Cfr. BAROJA, P.: Pequeños ensayos (Las desigualdades étnicas). o.c. pgs. 997 y ss.

207. Cfr. NIETZSCHE, F.: La genealogía de la moral. o.c. II. pgf. 10. pgs. 82-87.

Cfr. IBID.: El anticristo. o.c. pgf. 57. pgs. 98 y ss.

208. Cfr. BAROJA, P.: Rapsodias. o.c. (La formación psicológica del escritor) pgs. 863 y ss. sobretodo "De estudiante" pgs. 874-875.

Cfr. IBID.: Artículos. o.c. (El afán igualitario). pg. 1.113.

Cfr. IBID.: Hojas sueltas o.c. (Mi moral) pgs. 53-57.

209. Cfr. NIETZSCHE, F.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. pgf. 44. pg. 120.

Cfr. IBID.: Ecce homo. o.c. Prólogo (¡Escuchadme, soy tal y tal, no me confundais con otros!) pg. 114.

Cfr. IBID.: El caminante y su sombra. o.c. pgf. 198. pg. 114 y pgf. 263. pg. 137.

210. Cfr. NIETZSCHE, F.: Ecce homo. o.c. pgf. 9. pgs. 31-32.

Cfr. IBID.: El caminante y su sombra. o.c. pgfs. 267, 275 y 276. pgs. 138 y ss.

211. Tal es el sentido de la crítica de Nietzsche al pangermanismo o su valoración de los distintos sistemas políticos, incluso de la propia Ilustración:

Cfr. NIETZSCHE, F.: El caminante y su sombra. pgfs. 216,

218, 220, 221, 281, 285-288.

Podemos constatar además como estas actitudes eluden o luchan contra todo sentimiento de culpa:

Cfr. IBID.: El crepúsculo de los ídolos. o.c. (Los cuatro grandes errores) pgfs. 6,7 y 8. pgs. 67-70.

212. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Nietzsche. o.c. pgs. 135 y ss.

Cfr. NIETZSCHE, F.: Ecce homo. o.c. Prólogo. pgfs. 4,5. pgs. 26 y ss.

Cfr. IBID.: Así habló Zaratustra. o.c. (Del hombre superior) IV. pgs. 382 y ss.

213. Cfr. NIETZSCHE, F.: Más allá del bien y del mal. o.c. II. pgf. 41. pg. 66. pgf. 44. plg. 68.

214. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Nietzsche. o.c. pgs. 135 y ss.

Cfr. NIETZSCHE, F.: Ecce homo. o.c. (¿Por qué escribo tan buenos libros?) plgf. 4. pgs. 61 y ss.

Cfr. ZAMBRANO, M.: Filosofía y poesía. (Obras reunidas, I, o.c.) pgs. 115 y ss.

215. Baroja mismo nos declara que lo que en un primer momento le retrae de Nietzsche es "su desprecio por la piedad y por la compasión... su egotismo y su entusiasmo por la fuerza, desagradables" (Cfr. Nietzsche íntimo en Escritos de juventud. o.c. pg. 235). Podemos interpretar la constante preocupación por la auténtica nobleza o por la crítica de ancestros que existe en Baroja, como expresiones del debate sobre el superhombre (Cfr. Las mascaradas sangrientas. o.c. caps. XIII, XX y XXIII). Otro tanto se puede decir de las caricaturas del super-

hombre que recoge algunas veces (por ejemplo en el extraño pesrionista situado en medio de la degradación humana de *La busca*. o.c. pg. 188). Conviene resaltar como un fragmento destacado en el debate barojiano sobre el superhombre, el cap. XV. de *El mundo es así* (Aristocracia y pueblo), pues en él encontramos una sutil reflexión sobre lo que representa el superhombre de Nietzsche; Compárese con:

Cfr. NIETZSCHE, F.: *El gay saber*. o.c. pgf. 329. pg. 328.

Cfr. IBID.: *El caminante y su sombra*. o.c. pgf. 190. pg. 111.

216. Recuérdese cuanto se dijo sobre la evolución de la obra barojiana en el cap. III.

Dentro de la progresiva aparición del superhombre nietzscheano señalemos los siguientes personajes: Zalacaín, Jaun de Alzate, Silvestre Paradox, Juan, Cesar Moncada, etc... Vista en su conjunto esta galería de personajes representa un acercamiento progresivo a los caracteres del superhombre; A la vez encontramos en ella titubeos y contradicciones, que en nada merman la vigencia en ellos del modelo nietzscheano. En todos existe un antitipo heroico que realza más la singularidad barojiana en este asunto.

Cfr. BAROJA, P.: *Rapsodias*. o.c. (Las ideas de ayer y de hoy, progreso y superhombre). pgs. 903-904.

Cfr. IBID.: *Artículos*. o.c. (Las masas y el superhombre)

pgs. 1.136-1.139.

217. Cfr. IBID.: La intuición y el estilo. o.c. Décima parte, IV. pg. 1.095.

Cfr. IBID.: Galería de tipos de la época. o.c. Segunda parte, IV. pg. 826.

Cfr. IBID.: El escritor según él y según los críticos. Segunda parte, XII. pg. 453. Tercera parte, VII. pgs. 471-472.

218. Mientras que la crítica filosófica al kantismo lleva al filósofo de Francfort a ser escéptico y a un pesimismo cínico y sutil, lucidamente sobrellevado, el profesor de Basilea establece una crítica más radical a la cultura europea; Parte de un escepticismo importante sobre el Racionalismo y el Positivismo, como Schopenhauer, pero a partir de ahí llega a un optimismo vital que fundamenta antropológicamente la necesidad de la Etica. Con ello ofrece una alternativa vitalista al nihilismo y explica, tal vez mejor y con más coherencia, la sutileza cínica y lúcida de Schopenhauer; La voluntad de poder, inscrita en la lucha por la vida, necesita del optimismo.

Es, quizás, en El árbol de la ciencia donde más intensamente manifiesta Baroja este planteamiento (Cfr. o.c. Cuarta parte, cap. III. Sexta parte, cap. VII), pero también lo encontramos, por ejemplo, en Los visionarios, donde la acepción nietzscheana del superhombre circula frecuentemente por el escepti-

cismo irónico, humorístico e ilustrado de Fermín (Cfr. o.c. Libro V. pgs. 216-219).

219. Cfr. BAROJA, P.: *La intuición y el estilo*. o.c. Tercera parte VIII, pg. 1.023. Cuarta parte, X. pg. 1.050. Séptima parte, IV. pg. 1.069.

220. La acepción barojiana del héroe no es fruto de ninguna idealización sino de una actitud crítica desde el punto de vista histórico y literario. Aparecen los personajes heroicos siendo portadores de un destino vital (de un telos) que los justifica estéticamente; Lo son en mayor o menor medida según el grado de su ruptura con la hipocresía social. El héroe barojiano no es un ideal absoluto, puede equivocarse, obrar mal y seguir siendo, no obstante, portador de un ideal vitalista que lo encamina al superhombre:

Cfr. BAROJA, P.: *Pequeños ensayos*. o.c. (El culto de los héroes). pgs. 1.038-1.039.

Cfr. BAROJA, P.: *Escritos de juventud*. o.c. (Diálogo ético). pg. 387.

Cfr. IBID.: *Tragedias grotescas*. o.c. cap. XV. pgs. 161-162: Es curioso observar en este fragmento cómo Baroja efectúa una crítica de la decadencia y de la corrupción social de una época determinada, invalidando sus símbolos convencionales de lo heroico; Estos tienen degradada su vitalidad estética y moral.

221. Cfr. BAROJA, P.: *El árbol de la ciencia*. o.c. Cuarta

parte. cap. III. pgs. 175 y ss.

Cfr. IBID.: El cabo de las tormentas. o.c. Libro quinto. cap. X. pgs. 242 y ss.

Cfr. IBID.: Las mascaradas sangrientas. o.c. caps. XXIII. pgs. 185 y ss. y XXXI, pgs. 230 y ss.

Cfr. IBID.: Aurora Roja. o.c. Tercera parte. caps. I,III,VII y IX: Encontramos en ellos este tipo de modelo heroico en la figura de Juan, en la de otros tipos anarquistas e incluso en el movimiento anarquista en su conjunto, aún en medio de sus manifestaciones más grotescas. Compárese con el tratamiento del superhombre que encontramos en Nietzsche (Así habló Zaratustra. o.c. Prólogo, IV-V. pgs. 36 y ss.). Compárese también con JIMENEZ MORENO (Nietzsche. o.c. "Fidelidad al sentido de la tierra", "Empresa activa y espíritu contemplativo". pgs. 66-67).

222. En Aurora Roja el Anarquismo adquiere cierta radicalidad heroica y trágica "... porque en esas ideas, perseguidas por los Gobiernos, no hay término medio; O es un desdichado que no puede vivir o es un granuja que vive explotando a los demás y las dos cosas son desagradables..." (o.c. Segunda parte. cap. IV. pg. 148).

223. Cfr. BAROJA, P.: El escritor según él y según los críticos. o.c. Primera parte, XVII. pgs. 428-429.

Cfr. IBID.: Vitrina pintoresca. o.c. (El hombre y el aventurero) pg. 781.

-
- Cfr. IBID.: *La sensualidad pervertida*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.975. Octava parte, VII. pg. 379: En este fragmento, Amalia hubiera podido convertir su vida en una experiencia filosófica y haberla enriquecido estéticamente.
- Cfr. IBID.: *El hotel del cisne*. Ed. Caro Raggio. Madrid 1.984. Prólogo. pg. 14.: En este fragmento por vulgar que parezca la vida de un personaje o su reflejo literario, vale la pena experimentarla.
224. Tal es el sentido que tiene la decisión de César de saltar a la arena política: Si quiere acercar su vida al modelo heroico de César Borgia, debe como él mezclarse con lo antiheroico de la intriga y la conspiración (Cfr. *César o nada*. o.c. Segunda parte. caps. I, II, III y IV. pgs. 250 y ss.
- Fernando Ossorio es un antihéroe místico-religioso, que finalmente descubre los ideales nietzscheanos, aunque no puede alcanzarlos del todo... Procurará que su hijo lo haga (Cfr. *Camino de perfección*. o.c. Caps. XIV y LX, pgs. 93 y ss. y 333 y ss.).
- Baroja mismo con respecto a las mujeres es, de algún modo, héroe y antihéroe y en el incierto límite de ambos caracteres surge la experiencia estética de *La sensualidad pervertida* (o.c. Octava parte, VII. pg. 383).
225. Cfr. BAROJA, P.: *La intuición y el estilo*. o.c. Tercera parte XIX. pgs. 1.033-1.034.
- Cfr. ZAMBRANO, M.: *Pensamiento y poesía en la vida*
-

española. Obras reunidas, I. o.c. pgs. 268 y ss. y 364 y ss.

226. Cfr. JIMENEZ MORENO, L.: Hombre, Historia y Cultura (Filosofía, arte y juego). o.c. pgs. 185 y ss.

Cfr. IBID.: EUGENIO D'ORS CULTURA DE INSTITUCIONES. Rev. Ciudad de Dios. nº 3. pg. 483. El Escorial 1.983.

Cfr. FOUCAULT, M.: Las palabras y las cosas. o.c. (El retorno del lenguaje). pgs. 295-299.

V.
BIBLIOGRAFIA.

V.1. FUENTES .

V.1.1. FUENTES BAROJIANAS.

BAROJA, P.: Obras Completas (8 vols.). Ed. Biblioteca Nueva. Madrid 1.944-1.955.

BAROJA, P.: Obras Completas (79 vols.). Ed. Caro Raggio. Madrid 1.972-1.992. Edición conmemorativa del Centenario del nacimiento del autor.

BAROJA, P.: Escritos de juventud. Ed. Cuadernos para el diálogo. Madrid 1.972. Antología de textos barojianos anteriores a 1.904, seleccionada y prologada por M. Longares.

BAROJA, P.: Desde la última vuelta del camino (Memorias). (2 vols.). Ed. Planeta. Barcelona 1.970.

BAROJA, P.: Juventud. Egolatría. Ed. Taifa. Barcelona 1.987.

BAROJA, P.: Susana. Ed. Bruguera. Barcelona 1.983.

En general se ha utilizado para citar las novelas, cuentos y relatos barojianos, las obras de la Ed. Caro Raggio y para citar las Memorias las obras editadas por Biblioteca Nueva o Planeta. Estas últimas vienen reflejadas en el texto bajo el título Desde la última vuelta del camino.

V.1.2. FUENTES SCHOPENHAUERIANAS.

V.1.2.1. Fuentes vernáculas.

SCHOPENHAUER, A.: *Sämtliche Werke*. 3a Ed. a cargo de A. Hübscher. (7 vols.). Wiesbaden, Brockhaus 1.972.

SCHOPENHAUER, A.: *Gesammelte Briefe*. Ed. a cargo de A. Hübscher. Bonn. Bouvier 1.978.

V.1.2.2. Fuentes traducidas.

SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. Trad. E. Ovejero y Mauri. (2 vols.). Ed. Orbis. Barcelona 1.983.

SCHOPENHAUER, A.: *De la cuádruple raíz y el principio de razón suficiente*.

SCHOPENHAUER, A.: *La estética del pesimismo*. Recopilación de los apéndices añadidos a las sucesivas ediciones de *El mundo...* a cargo de J.F. Ivars. Ed. Labor. Barcelona 1.976.

SCHOPENHAUER, A.: *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Trad. de M. de Unamuno. Ed. Alianza. Madrid 1.982.

SCHOPENHAUER, A.: *Los dos problemas fundamentales de la ética*. Trad. e Introducción de V. Romano García. (2 vols.). Ed. Aguilar. Buenos Aires 1.965.

SCHOPENHAUER, A.: *Parerga y Paralipomena*. (Los dolores del mundo). Trad. de fragmentos a cargo de

-
- J.Ruiperez. Ed. Atlante. Barcelona s.f.
- SCHOPENHAUER, A.: *Parerga y Paralipomena*. (El arte de bien vivir). Trad. de fragmentos a cargo de E. González Blanco. Ed. Edaf. Barcelona 1.965.
- SCHOPENHAUER, A.: *Parerga y Paralipomena*. (Metafísica del amor, Metafísica de la muerte). Trad. de fragmentos a cargo de Mercedes Domínguez. Ed. Obelisco. Barcelona 1.986.
- RABADE, A. I.: *Schopenhauer*. (Selección de textos). Ed. Península. Barcelona 1.984.

V.1.3. FUENTES NIETZSCHEANAS.

V.1.3.1. Fuentes vernáculas.

- NIETZSCHE, F.: *kritische Gesamtausgabe*. Ed. a cargo de G. Colli y M. Montinari. (30 vols. más 20 vols. de correspondencia). Walter de Gruyter. Berlin 1.967 y ss.
- NIETZSCHE, F.: *kritische Studienausgabe*. Ed. a cargo de G. Colli y M. Montinari. (15 vols.). Edición francesa a cargo de Gallimard. París 1.967.
- NIETZSCHE, F.: *Werke in drei Bänden*. Ed. a cargo de Karl Schlechta. C. Hanser. München 1.956.

V.1.3.2. Fuentes traducidas.

- NIETZSCHE, F.: **Obras Completas.** Trad. de E. Ovejero y Mauri y F. González-Vicén. (15 vols.) Ed. Aguilar. Madrid 1.932-1.951.
- NIETZSCHE, F.: **Obras Completas.** Trad. de Pedro Simón. (5 vols.).Ed. Prestigio. Buenos Aires 1.960.
- NIETZSCHE, F.: **El nacimiento de la tragedia.** Trad. A. Sánchez Pascual. Ed. Alianza. Madrid 1.978.
- NIETZSCHE, F.: **Ecce homo.** Trad. A. Sánchez-Pascual. Ed. Alianza. Madrid 1.978.
- NIETZSCHE, F.: **El anticristo.** Trad. A. Sánchez-Pascual. Ed. Alianza. Madrid 1.978.
- NIETZSCHE, F.: **La genealogía de la moral.** Trad. A. Sánchez-Pascual. Ed. Alianza. Madrid 1.980.
- NIETZSCHE, F.: **Más allá del bien y del mal.** Trad. A. Sánchez-Pascual. Ed. Alianza. Madrid 2.978.
- NIETZSCHE, F.: **El crepúsculo de los ídolos.** Trad. A. Sánchez-Pascual. Ed. Alianza. Madrid 1.975.
- NIETZSCHE, F.: **Así habló Zaratustra.** Trad. A. Sánchez-Pascual. Ed. Alianza. Madrid 1.978.
- NIETZSCHE, F.: **Verdad y mentira en el sentido extramoral.** Miscelánea de opiniones y sentencias. Ed. a cargo de E. López-Castellón y E. Fernández González. Ed. Marte. Madrid 1.978.
- NIETZSCHE, F.: **El caminante y su sombra.** Ed. a cargo de E. López-Castellón y Luis Díaz Marín. Ed. Busma. Madrid 1.987.

NIETZSCHE, F.: El gay saber. Trad. e Introducción a cargo de Luis Jiménez Moreno. Ed. Narcea. Madrid 1.973.

V.2. ENSAYOS Y MONOGRAFÍAS.

V.2.1. SOBRE PIO BAROJA Y SU OBRA.

- ALARCOS LLORACH, E.: Anatomía de la lucha por la vida. Univ. Oviedo. 1.973.
- ALBERICH, J.: Los ingleses y otros temas de Pío Baroja. Ed. Alfaguara. Madrid 1.966.
- ALBERICH, J.: NOTAS SOBRE BAROJA, AGNOSTICISMO Y VITALISMO. Papeles de Son Armadans. Nº LXV. Palma de Mallorca 1.961.
- ALDAOLA, A.: En torno a Pío Baroja con motivo de su centenario (1.872-1.972). Ed. Navarro. San Sebastián 1.972.
- ALVAREZ, R.: El anarquismo de Pío Baroja. Ed. Géminis. Montevideo 1.977.
- AZORIN.: Ante Baroja. (O.C. Tomo VIII). Ed. Aguilar. Madrid 1.948.
- BAEZA, F.: Baroja y su mundo. (3 vols. y Apéndice). Ed. Arión. Madrid 1.962.

-
- BARROWS, L.: *Negation in Baroja: A key to his novelistic creativity.* University Airzona Press. Tucson. Arizona 1.972.
- BELLO VAZQUEZ, F.: *El pensamiento social y político de Pío Baroja.* Univ. de Salamanca. 1.990.
- BENET et al.: *Barojiana.* Ed. Taurus. Madrid 1.972.
- BESER, S.: *El árbol de la ciencia.* Pío Baroja. Ed. Laia. Barcelona 1.973.
- BORDONADA et al.: *Historia de la Literatura española. (vol.V).* Ed. Orbis. Barcelona 1.982.
- BRETZ, M.L.: *La evolución novelística de Pío Baroja.* Ed. Porrúa. Madrid 1.979.
- CAMPOS, J.: *Introducción a Pío Baroja.* Ed. Alianza. Madrid 1.981.
- CARO BAROJA, J.: *Conversaciones en Itzea.* Ed. Alianza. Madrid 1.952.
- CARO BAROJA, P.: *Guía de Pío Baroja.* Ed. Caro Raggio-Cátedra. Madrid 1.987.
- CARO BAROJA, J.: *Los Baroja.* Ed. Taurus. Madrid 1.972.
- CIPLIJAUSKAISTE, B.: *Baroja, un estilo.* Ed. Insula. Madrid 1.972.
- CIPLILJAUSKAISTE, B.: *La novela como una feria de los discretos. (en Pío Baroja).* Cuadernos Universitarios. Departamento de Literatura. Univ. Deusto 1.989.
- CRIADO MIGUEL, I.: *La personalidad de Pío Baroja.* Ed. Planeta. Barcelona 1.974.
- CUETO PEREZ, M.: *Aspectos sistemáticos en la narrativa de*
-

-
- Pío Baroja. Ed. Univ. de Oviedo. 1.985.
- DEL MORAL, C.: La sociedad **madrileña** de fin de siglo y Baroja. Ed. Turner. Madrid 1.977.
- EBANKS, G.: La España de **Baroja**. Cultura Hispánica. Madrid 1.974.
- ELIZALDE, I.: **Personajes y temas barojianos**. Ed. Univ. Deusto. Bilbao 1.975.
- ELIZALDE, I.: El factor ideológico en las novelas barojianas. (en Baroja). Cuadernos Universitarios. Dpto. de Literatura. Univ. Deusto 1.989.
- ELORZA, A.: EL REALISMO CRITICO DE PIO BAROJA. Rev. de Occidente. nº 62. Madrid 1.968.
- ESTRUCH TOBELLA, J.: La busca: Pío Baroja. Ed. Alhambra. Madrid 1.988.
- ESTRUCH TOBELLA, J.: El escepticismo barojiano en "La lucha por la vida" . (en Baroja). Cuadernos Universitarios. Dpto. de Literatura. Univ. Deusto 1.989.
- FERRATER MORA, J.: El mundo del escritor. Ed. Crítica. Barcelona 1.983.
- FLORES ARROYUELO, F.: Las primeras novelas de Pío Baroja. (1.900-1.912). Murcia 1.967.
- FLORES ARROYUELO, F.: Pío Baroja y la Historia. Ed. Helios. Madrid 1.971.
- GALBIS, I.: Pío Baroja, lirismo en tono menor. Ed. Eliseo Torres. N. York 1.976.

-
- GARCIA, E.: SCHOPENHAUER, HESSE Y BAROJA. Efil. nº 1. 1.964.
- GIL, I.M.: Valle-Inclán, Azorín y Baroja. Seminarios y Ediciones. Madrid 1.975.
- GONZALEZ LOPEZ, E.: El arte narrativo de Pío Baroja en las trilogías. Ed. Las Américas. N.York 1.972.
- GONZALEZ LOPEZ, E.: EL CUENTO DE PIO BAROJA "VIDAS SOMBRIAS". DEL SIMBOLISMO AL EXISTENCIALISMO. Rev. Insula. nº XXIV. 1.969.
- GRANJEL, L.: Baroja y otras figuras del 98. Ed. Guadarrama. Madrid 1.960.
- IBARRA, F.: LO RELIGIOSO EN BAROJA. Rev. de Estudios Hispano-Americanos. nº VIII. 1.974.
- IGLESIAS, C.: El pensamiento de Pío Baroja. Ideas centrales. Antigua Librería Robledo. México 1.963.
- IGLESIAS, C.: EL DEVENIR Y LA ACCION EN LA OBRA DE PIO BAROJA. Cuadernos Americanos. CXXII. nº3. 1.962.
- INMAN FOX, E.: Ideología y política en las letras de fin de siglo. ("Baroja y Schopenhauer" y "Pío Baroja: Hacia un estudio dialéctico de la novela y realidad). Ed. Espasa Calpe. Madrid 1.988.
- LAGASABASTER, J.M.: Baroja. Cuadernos Universitarios. Dpto. de Literatura. Univ. Deusto 1.989.
- LONGHURST, C.: Las novelas históricas de Pío Baroja. Ed. Guadarrama. Madrid 1.974.
- LOPEZ ESTRADA, F.: Perspectivas sobre Baroja. Univ. de Sevilla 1.972.
-

-
- LOPEZ MARRON, J.M.: *Perspectiva y estructura en Baroja*. Ed. José Porrúa Turanzas. Madrid 1.985.
- MARAÑON, G.: *Contestación al discurso de ingreso de Pío Baroja en la Academia Española*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1.935.
- MARTINEZ PALACIO, J.: *Pío Baroja, el escritor y la crítica*. Ed. Taurus. Madrid 1.974.
- NALLIM, C.O.: *El problema de la novela en Pío Baroja*. Ed. Ateneo. México 1.964.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *Obras Completas I: Meditaciones del Quijote. Obras Completas II: Anatomía de un alma dispersa. Ideas sobre Pío Baroja. Obras Completas III: Ideas sobre Pío Baroja*. Ed. Rev. de Occidente. Madrid 1.983.
- OUIMETTE, V.: *La aspiración ética de Pío Baroja. (en Baroja)*. Cuadernos Universitarios. Dpto. de Literatura. Univ. Deusto. 1.989.
- OWEN, A.L.: *CONCERNING THE IDEOLOGY OF PIO BAROJA*. Rev. Hispania. nº XV. 1.932.
- PEREZ FERRERO, M.: *Pío Baroja en su rincón*. Ed. Internacional. San Sebastian 1.941.
- PEREZ FERRERO, M.: *Vida de Pío Baroja*. Ed. Destino. Barcelona 1.960.
- QUIÑONERO, J.P.: *Una lectura de Baroja, del folletín al surrealismo*. Ed. Edicusa. Madrid 1.972. (Suplementos de "Cuadernos para el diálogo").
-

-
- QUINONERO, J.P.: *Baroja, surrealismo, terror y transgresión*.
Ed. Josefina Bentacour. Madrid 1.974.
- RIAL, J.A.: PIO BAROJA PRECURSOR DEL EXISTENCIALISMO.
Rev. Nacional de Cultura. Caracas. Año XIX. Nov.-
Dic. 1.956.
- RIVERA, H.: *Pío Baroja y las novelas del mar*. Ed. Anaya.
Madrid 1.972.
- ROBLES, L.: PIO BAROJA ESTUDIANTE EN VALENCIA (NOTAS A "EL
ARBOL DE LA CIENCIA"). *Rev. Monovar*. Monovar 1.987.
- RODGERS, F.: REALIDAD Y REALISMO EN BAROJA. EL TEMA DE LA
SOLEDAD EN "EL MUNDO ES ANSI". *Cuadernos Hispano-
americanos*. LXXXIX. nº 265-267. 1.972.
- SHAW, D.L.: THE CONCEPT OF "ATARAXIA" IN THE LATER NOVELS OF
BAROJA. *Bulletin of hispanic studies*. XXXIV. N. York
1.957.
- SHAW, D.L.: A REPLY TO THE "DESHUMANIZATION". BAROJA TO THE
ART OF THE NOVEL. *Hispanic Review* XXV. 1.953.
- SHAW, D.L.: TWO NOVELS OF BAROJA. AN ILLUSTRATION OF HIS
TECHNIQUE. *Bulletin of hispanic studies*. XL. N.York
1.963.
- SOBEJANO, G.: *Nietzsche en España*. Ed. Gredos. Madrid
1.967.
- VARIOS.: *Cuadernos Hispanoamericanos*. nº especial sobre
Pío Baroja (267-269). Jul.-Sept. 1.972.
- VARIOS.: *Letras de Deusto*. nº dedicado a Pío Baroja. Univ.
Deusto. Jul.-Dic. 1.972.
-

VAZQUEZ BIGI.: Guía para acercarse a Pío Baroja y "El árbol de la ciencia". Ed. Las Américas. N. York 1.968.

V.2.2. SOBRE SCHOPENHAUER Y NIETZSCHE.

V.2.2.1. Sobre Schopenhauer.

CASSIRER, E.: El problema del conocimiento en la Filosofía y en la ciencia modernas. (Los sistemas post-kantianos). (vol. III.) F.C.E. México 1.953.

GARDINER, P.: Schopenhauer. F.C.E. México 1.975.

MACEIRAS FAFIAN, M.: Schopenhauer y Kierkegaard: Sentimiento y pasión. Ed. Cincel. Madrid 1.985.

MAGEE, B.: The Philosophy of Schopenhauer. Clarendon press. Oxford. n. York 1.983.

PHILONENKO, A.: Schopenhauer. Une philosophie de la tragédie. Librairie Philosophique J.Vrin. París 1.980.

SAFRANSKI, R.: Schopenhauer y los años salvajes de la Filosofía. Ed. Alianza. Madrid 1.992.

SIMMEL, G.: Schopenhauer y Nietzsche. Ed. Francisco Beltrán. Madrid s.f.

SUANCES MARCOS, M.: Arthur Schopenhauer. Religión y Metafísica de la voluntad. Ed. Herder. Barcelona 1.989.

V.2.2.2. Sobre Nietzsche.

- ANDREAS-SALOME, L.: *Nietzsche*. Ed. Zero-Zyx. Madrid 1.978.
- BATAILLE, G.: *Sobre Nietzsche, voluntad de suerte*. Ed. Taurus. Madrid 1.972.
- COLLI, G.: *Después de Nietzsche*. Ed. Anagrama. Barcelona 1.978.
- DELEUZE, G.: *Nietzsche y la Filosofía*. Ed. Anagrama. Barcelona 1.971.
- FINK, E.: *La Filosofía de Nietzsche*. Ed. Alianza. Madrid 1.976.
- FOUCAULT, M.: *Nietzsche, Freud, Marx*. Ed. Anagrama. Madrid 1.970.
- GRANIER, J.: *Le problème de la Vérité dans la Philosophie de Nietzsche*. Ed. du Seuil. París 1.966.
- HABERMAS, J.: *Sobre Nietzsche y otros ensayos*. Ed. Tecnos. Madrid 1.982.
- HEIDEGGER, M.: *Nietzsche*. (2 vols.) Ed. Pfullingen. Neske 1.961.
- JIMENEZ MORENO, L.: *Nietzsche*. Ed. Labor. Barcelona 1.972.
- JIMENEZ MORENO, L.: *Hombre, Historia y Cultura. Desde la ruptura innovadora de Nietzsche*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1.983.
- JIMENEZ MORENO, L.: *RAIZ Y PROYECCION DE LA VOLUNTAD DE PODER NIETZSCHEANA*. *Rev. Aporía*. nº 10. Madrid 1.983.
- JIMENEZ MORENO, L.: *BIBLIOGRAFIA SOBRE NIETZSCHE*. *Anthropológica*. nº 3. Dpto. Filosofía Escuela de Formación del Profesorado. Barcelona 1.973.
-

-
- KLOSSOWSKI, P.: Nietzsche y el círculo vicioso. Ed. Seix Barral. Barcelona 1.972.
- KOFMAN, S.: Nietzsche et la métaphore. Ed. Payot. París 1.972.
- LUKACS, G.: El asalto a la razón (vol. III) Ed. Grijalbo. Barcelona 1.972.
- SABATER, F.: Conocer Nietzsche y su obra. Ed. Dopesa. Barcelona 1.977.
- SOBEJANO, G.: Nietzsche en España. Ed. Gredos. Madrid 1.967.
- VARIOS.: En favor de Nietzsche. Ed. Taurus 1.972.

V.2.3. SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA EN RELACION CON PIO BAROJA.

- ABELLAN, J.L.: Sociología del 98. Ed. Península. Madrid 1.973.
- ABELLAN, M.L.: Censura y creación literaria en España (1.939-1.976). Ed. Península. Madrid 1.980.
- BAROJA, R.: Gente del 98. Ed. Juventud. Barcelona 1.982.
- BARTRES, J.R.: La "nodriza" de la generación del 98. Ed. Linosa. Barcelona 1.972.
- BLANCO AGUINAGA, C.: Juventud del 98. Ed. Siglo XXI. Madrid 1.970.
- BOSCH, R.: La novela española del S. XX (vol. I). Ed. Las Américas. N.York 1.970.

-
- CELA, C.J.: Cuatro figuras del 98. Ed. Aedos. Barcelona 1.961.
- CIPLIJKAUSKAISTE, B.: El pensamiento moderno de la novela española. Ed. Seix Barral. Barcelona 1.965.
- EOFF SHERMAN, H.: The modern Spanish novel. Univ. Press. N.York 1.961.
- INMAN FOX, E.: La crisis intelectual del 98. Edicusa. Madrid 1.986.
- INMAN FOX, E.: Ideología y política en las letras de fin de siglo (1.898). Ed. Espasa Calpe. Madrid 1.988.
- JIMENEZ GARCIA, A.: REFLEXIONES SOBRE EL PORVENIR DE ESPAÑA. Actas del V Seminario de Filosofía Española. Acta Salmaticensis. Univ. Salamanca 1.988.
- SANCHEZ GRANJEL, L.: Baroja y otras figuras del 98. Ed. Guadarrama. Madrid 1.960.
- SANCHEZ GRANJEL, L.: Panorama de la generación del 98. Ed. Guadarrama. Madrid 1.989.
- SENDER, R.J.: Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Santayana, ensayos críticos. F.C.E. México 1.955.
- SHAW, D.L.: La generación del 98 en España. Ernest Benn. Londres 1.976.
- YNDURAIN, D.: Historia y crítica de la Literatura Española Contemporánea. (vol. VII). Ed. Grijalbo. Barcelona 1.980.
-

V.2.4. SOBRE ESTETICA.

- ADORNO, T.W.: Teoría estética. Ed. Taurus. Madrid 1.980.
- ARGULLOL, R.: Tres miradas sobre el arte. Ed. Icaria. Barcelona 1.985.
- BACHELARD, G.: La intuición del instante. (3). F.C.E. México 1.987.
- BANFI, A.: Filosofía del arte. Ed. Península. Barcelona 1.987.
- BEARDSLEY, M.C.: Estética, historia y fundamentos. Ed. Cátedra. Madrid 1.982.
- BENJAMIN, W.: Concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. Ed. Península. Barcelona 1.989.
- BENSEN, M.: Estética: Consideraciones metafísicas sobre lo bello. Ed. Nueva visión. Buenos Aires 1.973.
- BOROBIO NAVARRO, L.: El arte expresión vital. Univ. Navarra. 1.988.
- COLLINWOOD, R.G.: Los principios del arte. F.C.E. México 1.978.
- CROCE, B.: Estética como experiencia de la expresión lingüística general. Ed. Nueva visión. Buenos Aires 1.969.
- DEWEY, J.: El arte como experiencia. F.C.E. México 1.949.
- DIAZ, C.: Nihilismo y estética. Filosofía de fin de milenio. Ed. Cincel. Madrid 1.987.
- DILTHEY, W.: Vida y poesía. F.C.E. México 1.945.
- DUFRENNE, M.: Estética y Filosofía. Klincksieck. París 1.967.

-
- DUFRENNE, M.: *Fenomenología de la experiencia estética*. Ed. Fernando Torres. Valencia 1.982.
- ESTRADA HERRERO, D.: *Estética*. Ed. Herder. Barcelona 1.988.
- GOMBRICH, E.H.: *Arte e ilusión*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1.979.
- HEGEL, F.: *De lo bello y sus formas*. Ed. Espasa. Madrid 1.969.
- HEIDEGGER, M.: *Arte y poesía*. F.C.E. México 1.958.
- GOMEZ DE LA SERNA.: *Una teoría personal del arte*. Ed. Tecnos. Madrid 1.988.
- JAUS, H.R.: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Ed. Taurus. Madrid 1.986.
- JIMENEZ, J.: *Imágenes del hombre: Fundamentos de estética*. Ed. Tecnos. Madrid 1.986.
- KANDINSKY.: *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral. Barcelona 1.967.
- KANT, I.: *De lo bello y lo sublime*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1.974.
- KANT, I.: *La crítica del juicio*. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1.977.
- LANGER, S.: *Los problemas del arte*. Ed. Infinito. Buenos Aires 1.966.
- LESSING, G.E.: *Laocoonte o sobre los límites de la poesía y la pintura*. Ed. Orbis. Barcelona 1.985.
- LOPEZ QUNTAS, A.: *Estética de la creatividad*. Ed. Cátedra. Madrid 1.977.
- LUKACS, G.: *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Ed. Grijalbo. Barcelona 1.982.
-

-
- LUKACS, G.: Die theorie des Romans. Eine Geschichtsphilosophie des versuchs über die formen der grossen epic. Luchterhauch. Berlin-Spandau 1.963.
- MARCUSE, H.: La dimensión estética. Ed. Materiales. Barcelona 1.978.
- MENENDEZ Y PELAYO.: Historia de las ideas estéticas en España. CSIC. Madrid 1.974.
- MERLEAU-PONTY, M.: El ojo y el espíritu. Ed. Paidós. Buenos Aires 1.979.
- PIAGET, J.: De l'esthétique à la Métaphysique. Ed. Nijhoff. La Haya 1.959.
- PESSOA, F.: Sobre Literatura y Arte. Ed. Alianza. Madrid 1.985.
- PLATON.: Fedro o de la belleza. Versión de M. Araujo. Ed. Aguilar. Buenos Aires 1.982.
- RICOEUR, P.: Tiempo y narración. (vol. I). Ed. Cristiandad. Madrid 1.987.
- ROMERO BREST, J.: ¿La estética o lo estético?: Reubicación onto-metafísica. Ed. Jorge Romero Brest. Buenos Aires 1.988.
- RUBERT DE VENTOS, X.: La estética y sus herejías. Ed. Anagrama. Barcelona 1.980.
- SANTAYANA, G.: El sentido de la belleza. Ed. Montaner y Simón. Barcelona 1.968.
- SOURIAU, E.: Correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada. F.C.E. México 1.979.
- TOLSTOI, L.: ¿Qué es el arte?. Ed. Mascarón. Madrid 1.982.
-

TRIAS, E.: Lo bello y lo siniestro. Ed. Seix Barral. Barcelona 1.982.

VARIOS.: Dialéctica de las formas: El pensamiento de la Escuela de Budapest. Ed. Península. Barcelona 1.987.

WITTGENSTEIN, L.: Estética, Psicoanálisis y Religión. Ed. Sudamericana. Buenos Aires 1.976.

V.2.5. SOBRE DISTINTAS CUESTIONES FILOSOFICAS SUSCITADAS EN EL TEXTO.

ABELLAN, J.L.: Historia crítica del pensamiento español. (vol. V). Ed. Espasa Calpe. Madrid 1.986.

ADORNO, T.W.: Dialéctica negativa. Ed. Taurus. Madrid 1.975.

AMSTRONG, A.H.: Introducción a la Filosofía Antigua. Ed. Eudeba. Buenos Aires 1.980.

ARANGUREN, J.L.: Ética. Ed. Revista de Occidente. Madrid 1.976.

BERGSON, H.: La evolución creadora. Ed. Espasa Calpe. Madrid. 1.973.

BERGSON, H.: El pensamiento y lo moviente. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1.976.

BOCHENSKI, I.M.: La Filosofía actual. F.C.E. Madrid 1.976.

CENCILLO, L.: LA CIENCIA PRODUCTO HUMANO (en Once ensayos sobre la ciencia). Fund. Juan Mach. Ed. Rioduero. Madrid 1.973.

-
- CENCILLO, L.: *Experiencia profunda del ser*. Ed. Gredos. Madrid 1.969.
- CIORAN, E.M.: *Contra la Historia*. Entrevista con F. Savater. Diario El País. 23-10-77.
- COMTE, A.: *Discurso sobre el espíritu positivo*. Ed. Orbis. Barcelona 1.984.
- CORDON, F.: *GENERALIZACION DE LOS PRINCIPIOS TEORICOS DEL DARWINISMO*. Cuadernos del dpto. de Investigación del Instituto de Biología y Sueroterapia. CSIC. nº 1. Madrid 1.061.
- CROMBIE, A.C.: *Historia de la ciencia de San Agustín a Galileo*. (vol. II). Ed. Alianza. Madrid 1.974.
- D'ORS, E.: *Nuevo glosario III*. Ed. Aguilar. Madrid 1.949.
- CHAUCHARD, P.: *La creación evolutiva*. Ed. Fontanella. Barcelona 1.966.
- CHOMSKY, N.: *El lenguaje y el entendimiento*. Ed. Seix Barral. Barcelona 1.971.
- DIEZ-NICOLAS, J.: *El científico y el intelectual en la sociedad industrial*. (en *Once ensayos sobre la ciencia*). Fund. Juan March. Rioduero. Madrid 1.973.
- DILTHEY, W.: *Teoría de las concepciones del mundo*. O.C. VII. F.C.E. México 1.945.
- DODDS, E.R.: *Paganos y cristianos en una época de angustia*. Ed. Cristiandad. Madrid 1.975.
- DRIESCH, E.: *El hombre y el mundo*. UNAM. México 1.960.
- DUMAS, M.N.: *La pensée de la vie chez Leibniz*. Librairie Philosophique J.Vrin. París 1.976.
-

-
- FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía*. Ed. Alianza.
Madrid 1.982.
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. Ed. S.XXI. Madrid
1.974.
- GARCIA MORENTE, M.: *Ensayos sobre el progreso*. Ed. Dorcas.
Madrid 1.980.
- GOMEZ DE LA SERNA.: *Prólogo a El retrato de Dorian Gray* (O.
Wilde). Ed. Orbis. Barcelona 1.982
- GUY, A.: *Historia de la Filosofía española*. Ed. Anthropos.
Madrid 1.985.
- HBERMAS, J.: *Conciencia moral y acción comunicativa*. Ed.
Península. Barcelona 1.985.
- HATMANN, N.: *Ontología V. F.C.E.* México 1.963.
- HEIDEGGER, M.: *El ser y el tiempo*. México 1.951
- HEIDEGGER, M.: *Introducción a la Metafísica*. Ed. Nova. Buenos
Aires 1.972.
- HIERRO S. PESCADOR.: *La teoría de las ideas innatas en*
Chomsky. Ed. Labor. Barcelona 1.976.
- HORKHEIMER, M.: *Teoría crítica*. Ed. Barral. Barcelona 1.971.
- HUDSON, W.D.: *La Filosofía moral contemporánea*. Ed. Alianza.
Madrid 1.970.
- HUSSERL, E.: *Krisis der europäischen Wissenschaften und die*
Transzendente Phänomenologie. Husserliana VI. M.
Nijhoff. La Haya 1.954.
- JIMENEZ MORENO, L.: *Práctica del saber en filósofos españoles*.
Gracian, Unamuno, Ortega, D'Ors, Tierno Galván. Ed.
Anthropos. Madrid 1.991.
-

-
- JIMENEZ MORENO, L.: EUGENIO D'ORS, CULTURA DE INSTITUCIONES.
Rev. Ciudad de Dios. vol. CXCVI. nº 3. El Escorial
1.983.
- KIERKEGAARD, S.: El concepto de la angustia. Ed. Orbis.
Barcelona 1.984.
- MARGENAU, H.: La naturaleza de la realidad física. Ed. Tecnos.
Madrid 1.970.
- MARX, K.: Feuerbach, oposición entre las concepciones
materialistas e idealistas. Obras escogidas. Ed.
Progreso. Moscú 1.978.
- MASLOW, A.H.: Motivación y personalidad. Ed. Sagitario.
Barcelona 1.975.
- NAGEL, E.: Razón soberana y otros estudios de Filosofía de la
ciencia. Ed. Tecnos. Madrid 1.966.
- ORTEGA Y GASSET, J.: La rebelión de las masas. Ed. Orbis.
Barcelona 1.983.
- ORTEGA Y GASSET, J.: Guillermo Dilthey y la idea de la vida.
O.C. Revista de Occidente 1.983.
- ORTEGA Y GASSET, J.: Ni vitalismo ni racionalismo. Revista de
Occidente. Madrid 1.976.
- PARACELSO.: Obras completas. Ed. Schafire. Buenos Aires
1.965.
- PROCLO.: Elementos de Teología. Ed. Aguilar. Buenos Aires
1.965.
- RABADE ROMEO, S.: Descartes y la gnoseología moderna. Ed.
García del Toro. Madrid 1.971.
- SARTRE, J.P.: La transcendance de l'ego. Ed. Vrin. París
1.965.
-

-
- SARTRE, J.P.: *L'être et le néant*. Gallimard. París 1.948.
- SARTRE, J.P.: *Critique de la raison dialectique*. Gallimard. París 1.960.
- SCHOLER, M.: *Das ressentiment im Aufbau der Moralen*. Ed. Vittorio Klosterman. Frankfurt 1.978.
- SCHOLER, M.: *L'homme du ressentiment*. Ed. Gallimard. París 1.970.
- SCHOLER, M.: *Etica (Nuevo ensayo de fundamentación de un pensamiento ético)*. Buenos Aires 1.954.
- SCHRÖDINGER, E.: *¿Qué es la vida?. El aspecto físico de la célula viva*. Ed. Tusquets. Barcelona 1.988.
- SCHRÖDINGER, E.: *Mi concepción del mundo*. Ed. Tusquets. Barcelona 1.988.
- SPENCER, H.: *El individuo contra el Estado*. Ed. Orbis. Barcelona 1.984.
- THEILARD DE CHARDIN: *El fenómeno humano*. Ed. Orbis. Barcelona 1.984.
- TOULMIN, S. et GOODFIELD, J.: *El descubrimiento del tiempo*. Ed. Paidós. Buenos Aires 1.968.
- ARIOS (ORTEGA, M-PONTY...): *Hombre y cultura en el S. XX*. Ed. Guadarrama. Madrid 1.957.